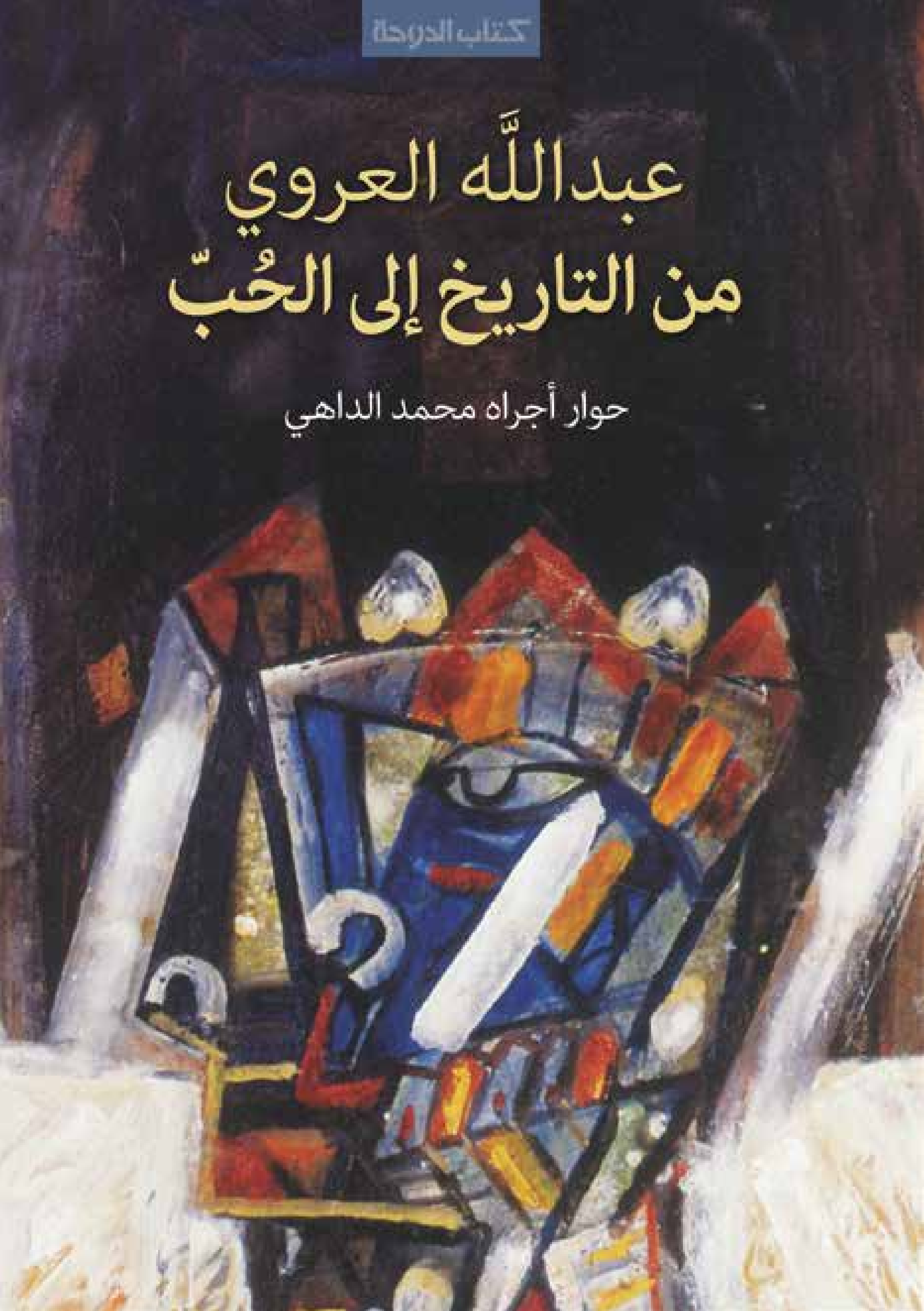

كتاب الدوحة
عبدالله العروي
من التاريخ إلى الحُبّ
حوار أجراه محمد الداهي



عبدالله العروي:
من التاريخ إلى الحب

حوار أجراه: محمد الداهي

شارك فيه: محمد برادة [1]

١- تفضل الأستاذ محمد برادة بتوجيه أسئلته عن طريق المراسلة، فقمتُ بترتيبها حسب محاور هذا الحوار الذي أجريناه مع الدكتور العروي لمدة خمس ساعات دون توقف.



يوزع مجاناً مع العدد 73 من مجلة الدوحة نوفمبر 2013

عبدالله العروي:
من التاريخ إلى الحب

حوار أجراه: محمد الداهي

شارك فيه: محمد برادة

الناشر :
وزارة الثقافة والفنون والتراث - دولة قطر
رقم الإيداع بدار الكتب القطرية :
الترقيم الدولي (ردمك) :

إخراج وتنفيذ : القسم الفني - مجلة الدوحة
لوحة الغلاف : Shahadat Hussain - بنجلاديش

فهرس الكتاب

توطئة

عبد الله العروي: مُسائلاً الرواية ومُنظّراً لها

هم قلّة، ولا شك، المفكرون والكّتاب العرب الذين يزاوجون بين بؤرة تخصُّصهم (الفلسفة، التاريخ، علم الاجتماع، علوم سياسية...) والاهتمام بالآداب والفنون وتوظيفها في مجال تحليل وتنظير قضايا المجتمع وتحوّلاته البنيوية والتاريخية. من ثَمّ، يكون أول ما يستوقفنا في مسار الأستاذ العروي المعرفي والمنهجي، هو اتّساع أفق الرؤية، والجمع بين الكتابات الفكرية والتاريخية والنصوص الروائية التي تلقي ضوءً مغايراً، وتستكشف خبايا ذلك المجهول الكامن في النفس وفي سلوكها وتجربتها الحياتية المتعرِّجة.

بعبارة ثانية، لا يستصغر العروي شأن الأدب والفن في مجال الحفر على مكوِّنات الإنسان والتاريخ، لأن التعبير بأشكاله المتنوعة هو، عنده، وسيلة للمعرفة والتعمّق في لغزية الأسئلة

التي ترافق الناس والمجتمعات خلال رحلتهم الأرضية.

وإذا كان قرّاء كثر، خاصة خارج المغرب، لا يعرفون أن العروي نشر أكثر من خمس روايات لافتة للنظر، فإن ما أبادر إلى تأكيده هو أنه كتبها مباشرة باللغة العربية، وأنه لا يسعى فيها إلى تقديم صوغ تخييليّ لأطروحاته وأنساقه الفكرية والفلسفية، بل هي نصوص سردية مستقلّة تروم استكمال تطلُّعه إلى الإمساك بالتجربة الذاتية والجماعية التي عاشها، من زوايا ومداخل متعدِّدة، متباينة، لأن أسئلة الحياة لا تقتصر على ما هو عقلاني محض، ولا على ما هو وجداني وعِرفاني خالص. وكتابة الرواية عند العروي تهتمّ بعنصرين أساسيين: الشكل وعلاقته بالموضوع أو الرؤية إلى العالم، ثمّ اللغة العربية في تعدّدها وتجلّياتها ومدى قدرتها على تجسيد الثنايا والتعاريج، والتقاط ما تهمله اللغة العالِمة... وقد أوضح العروي في أكثر من مناسبة، أنه لم يكتب رواياته باللغة الفرنسية التي يتقنها وكتب بها دراساته، لأن علاقته باللغة العربية جدّ حميمة تسعفه على أن يستعيد ذاكرته وارتعاش العواطف وانطلاق قوة التعبير من عقالها.

لأجل ذلك، نبدأ بالتذكير بسياق تجربة الأستاذ عبد الله العروي في خطوطها العامة، لأن ذلك يتيح أن نتبيِّن بعض مكوِّنات خصوصيته وتميُّزه في بلورة رؤية فكرية شمولية، تنطلق من الخاص والتاريخي لتعانق الإنساني والكوني.

عاش العروي أكثر من عشرين سنة في بلده المغرب، أثناء الحماية الفرنسية، والتحق بمدرسة خاضعة لبرامج الدولة الحامية، وحصل بتفوُّق على شهادة البكالوريا، ثم سافر إلى باريس لإتمام تخصُّصه في العلوم السياسية والتاريخ. وفي الواقع، لم تكن إقامته بفرنسا قاصرة على الدراسة المنتظمة، بل كانت في الآن نفسه، فرصة للاحتكاك

بحضارة «الآخر» المستعمِر، والنفاذ إلى أعماق ثقافة الأنوار، ومعاينة ما خلَّفته الحرب العالمية الثانية من تحوُّلات بعيدة الأغوار. كانت تلك الإقامة، أيضاً، فرصة للبحث عن أجوبة تروي عطش شابّ متَّقد العقل والوجدان، وافدٍ من بلاد تبحث، من داخل أتون الكفاح الوطني، عن طريق يؤمّن سبل الانخراط في الحداثة وتشييد مجتمع التكافل والعدالة والديموقراطية بعد قرون من الحكم الفردي. جاء العروي إلى مدينة الأنوار وهو ينطوي على سؤال يتصل بالمساهمة في توضيح طريق مستقبل بلاده التي تعيش انتقالاً حاسماً لا يحتمل الخطأ أو التقاعس عن الاختيار الصائب والضروري. من أجل ذلك، ربط العروي إقامته في فرنسابالحصول على المعرفة اللازمة لاستيعاب أحوال العالم، وتمثّل الوسائط والسبل المؤدية إلى تقليب التربة، واستنبات بذور التحديث ومناهج التفكير العقلاني. وكانت فترة الخمسينيات وبداية ستينيات القرن الماضي بفرنسا متميزة بحيوية فكرية وفلسفية، وبازدهار المناهج الجديدة في اللسانيات والسوسيولوجيا والتنظير الفلسفي والأدبي، ما شكّل قطيعة مع الطرائق والمناهج التي هيمنت على الجامعات الفرنسية من مطلع القرن العشرين إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ويبدو أن العروي وجد ضالّته المنشودة في التيار التاريخي الفلسفي المجدّد للماركسية والساعي إلى نفض ما علِق بها من غبار الوثوقية وانحرافاتها. وضمن الاتجاه «الماركسي المنفتح» كتب محاولته التي شَكَّلت منعطفاً في مجال صوغ أسئلة النهضة العربية من منظور مختلف عن الدراسات التي سبقتها. والعنصر اللافت في هذا الكتاب «الأيديولوجية العربية المعاصرة» (نشر:ماسبيرو، 1967، باريس)، هو انتباه العروي آنذاك، إلى أهمية التاريخانية

وضرورة أخذها بالاعتبار عند تحليل المجتمعات التي تعاني من التأخُّر، مقارنة بتلك التي تحتل مكانة «متقدِّمة» تتيح لها أن تفرض قيمها وهيمنتها. من خلال استحضار التاريخ واعتبار دروسه، نستطيع أن نتبيّن موقع كل مجتمع وسيرورته الخاصة المتواصلة، في الآن نفسه، مع صيرورة التاريخ وقوانينه. وكون الأقطار العربية، ومن ضمنها المغرب، لم تعش محتوى القرن الثامن عشر التنويري، والقرن التاسع عشر الذي عاشته أوروبا البورجوازية الصناعية، فإن ذلك يقتضي الاحتكام إلى التاريخانية لإنجاز المقارنة والتأويل على ضوء الأسئلة الخصوصية والتاريخية التي تتيح تدارك التأخُّر، وتفتح الباب للانخراط في العصر بعيداً من العنترية والتفكير الماضوي... وهذا المنهج يلخِّصه العروي في يومياته على هذا النحو: «.. ولا تأصيل إلا بواسطة أحد المفهومين: مفهوم الوحي(نداء من فوق)، أو مفهوم التجربة التاريخية (نداء من تحت). فانتبهت إلى وجود استقطاب: إمّا الفلسفة والكلام، وإمّا التاريخانية. تأويل الأقوال أيّاً كانت، أو استنطاق الأفعال أيّاً كانت». (خواطر الصباح، يوميات: 1982 - 1999، المركز الثقافي العربي، 2005).

انطلاقاً من هذا المنهج التاريخاني، سعى الأستاذ العروي إلى وضع مداميك تصلح لبناء أسس الحداثة، وذلك بإصدار مجموعة من الدراسات المضيئة، مثل مفهوم الدولة، مفهوم الحرية، مفهوم الأيديولوجيا، مفهوم التاريخ، مفهوم العقل.

بالنسبة لموضوع الرواية الذي يدور حوله هذا الحوار، يستوقفنا في كتاب «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» بصفة خاصة، فصل يحمل عنوان «العرب والتعبير»، لأنه يطرح فكرة جوهرية تتّصل بالرواية العربية منظوراً إليها من الكتابات النقدية التي كانت سائدة

إلى حدود مطلع سبعينيات القرن الماضي. في هذا الفصل، يقدم العروي نقداً للنّقد من خلال تحليله لفحوى الخطاب الذي كان يغلب على معظم تحليلات النقّاد العرب في تلك الفترة. وقد لاحظ العروي أن ذلك النقد كان يستند إلى مفاهيم مستوحاة من شكل الرواية الكلاسيكية التقليدية التي نشأت وتبلورت في مجتمع أوروبي بورجوازي. والنقطة الجديرة بالاهتمام في الانتقادات التي يتضمَّنها فصل «العرب والتعبير» هي أن أولئك النقاد لم ينتبهوا إلى ضرورة تمثُّل الأشكال الأدبية على ضوء خلفياتها السوسيولوجية التي رافقت نشأتها وتطوّرها. بعبارة ثانية، لم يستوعب النقاد العرب في تلك الفترة، دور التفاعل بين السياق التاريخي والاجتماعي وبين نشأة أشكال الرواية والقصة والمسرح في أوروبا والعالم، ومن ثمّ انساقوا إلى التبنّي الأعمى لنموذج الشكل الواقعي في الرواية، والشكل المسرحي الإيطالي، وشكل القصة عند موبسان وتشيخوف... نتيجة لهذه المحاكاة «البرّانية».

افتقد معظم الإنتاج الروائي عنصر التلاؤم بين الموضوع والشكل، وأصبح كأنه صدى لموضوعات لا تمتّ بصلة قوية إلى محيطها وإلى الأسئلة النوعية التي يفرزها. هذا النشاز راجع، حسب العروي، إلى أن الروائي العربي وناقده في تلك الفترة من خمسينات القرن الماضي، اكتفيا باعتماد شكل مبنيّ على «مسبق اجتماعي» غير موجود عندنا. ذلك أن الشكل الروائي الواقعي، مثلاً، قد تبلور في شروط اجتماعية أوروبية معروفة، وعندما نقتبسه في غياب الشروط نفسها في المجتمعات العربية، فإن ذلك يجعل الشكل المقتبس غير موافق ولا ملائم لموضوعه. من ثم يقترح العروي تجريب الشكل المتشظّي لأنه الأنسب والأقدر على أن ينقل صورة المجتمعات العربية المجزَّأة، المتداخلة الفئات والطبقات، والفاقدة لنماذج

ملموسة من «السيروية» (=الرومانيسك) التي يستوحيها الواقعيون.

امتداداً لهذه الملاحظة المركزية عن ملاءمة الشكل للموضوع في الرواية العربية، يسجِّل العروي افتقاد هذه الأخيرة إلى اللغات الثلاث التي تعطيها التنوُّع وقوة التعبير. ويحدِّد هذه اللغات الثلاث في: لغة التواصل، ولغة تحدد أسلوب الكاتب وتميِّزه، ولغة تخصِّص سمات الشخصية المتكلمة في الرواية. وأجد أنه في هذه المسألة يلتقي مع ميخائيل باختين الذي ألحّ بدوره على تعدّد المستويات اللغوية داخل اللغة الواحدة، وكذلك تعدُّد الأصوات ومنظورات السرد. وكلها عناصر تحقِّق تنسيب اللغة، وتكسر مطلقية صوت الكاتب، وتبرز التناقضات وتباين الرؤيات.

بعد مرور تسع وعشرين سنة على صدور كتاب «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» في أصله الفرنسي، أنجز الأستاذ محمد الداهي هذا الحوار المطوّل والعميق مع الأستاذ العروي، حول مفهومه للرواية وتجلياتها العربية، وحول تجربته في كتابة مجموعة من الروايات لها أبعاد مميزة، خاصة في حقل الرواية المغربية حديثة النشأة. والواقع أن حوار «من التاريخ إلى الحب» (1996)، أتاح للأستاذ العروي أن يصوغ بكيفية أوضح، تصوُّراته عن الرواية في وصفها شكلاً تعبيرياً مستقلاً عن بقية الأشكال، كما أمكنه أن يدقِّق انتقاداته للرواية العربية، بناء على مقارنتها بما حقَّقته في نصوص عالمية تحظى بإعجاب القارئ المتأنّي. وفي الآن نفسه، تحدَّث عن انجذابه إلى كتابة الرواية بالعربية من أجل استعادة ذلك القسط الضائع منه بسبب انغماره في البحث والتحليل المنهجي. ذلك أن كتابة الرواية تجعله يلتقي بالذات العميقة التي يحاورها عبر تعدُّد اللغات والأصوات والقبض على النغمة المفقودة.

إن الاهتمام بإعادة نشر هذا الحوار على نطاق واسع، مردّه

الحرص على لفتِ نظر القراء والكتّاب والنقّاد إلى مجموعة من الملاحظات والتنظيرات النافذة التي تكتسي قيمتها من وضوح التفكير وموسوعية المعرفة لدى الأستاذ العروي، وأيضاً من تمرّسه بقراءة الرواية العالمية قراءة تخوّله الاضطلاع بالمقارنة والتحليل والتحيّز لمقاييس عميقة، يجيد بسطها والدفاع عنها. لكن ذلك لا يعني أن ما يعرضه الأستاذ العروي في هذا الحوار، يتّسم بالصواب المطلق، لأن صاحب المنهج التاريخاني يدرك أكثر من غيره أن جدلية الإبداع والكتابة لا تتوقّف عند حدّ، وأن سيرورتها تولّد وعياً مغايراً وأشكالاً غير مسبوقة. من هنا مصدر أملي في أن تساهم أفكار هذا الحوار وفرضياته في تجديد النقاش ومعاودة التأمُّل في منجزات الرواية العربية على امتداد أكثر من مئة سنة منذ ولادتها الحديثة.

ما هي، إذن، أهمّ الأفكار والمفاهيم التي يطرحها العروي في حواره مع الأستاذ الداهي؟

1) العُقدة

وهو لا يقصد بها الحبكة التي تنبني عليها الرواية، ولا العقدة النفسية، بل يستعملها للتعبير عن الموضوع الشاغل لمجتمع ما، ويكون بمثابة العقدة التي يتطلَّع الجميع إلى حلِّها. والروائي المستحقّ لهذه الصفة، وكما استخلص ذلك العروي من قراءة الروائع العالمية، هو الذي يجعل وَكْدَه في تجسيد هذه العقدة التي تشغل بال المجتمع، وتكون هي حصيلة ما تركه التاريخ من بصمات على سلوك الناس وكلامهم ومتخيّلهم، وفي ثنايا لاوعيهم. والروائي الحق، هو أيضاً من يبدع المجاز الملائم للتعبير

عن هذه العقدة، على مستوى التمثيل والأسلوب والتركيب. وإذا كانت العقدة بهذا المعنى هي شاغلٌ مجتمعي وفكري له صفة العمومية، فإن على الروائي أن يتميَّز في التعبير عنها من خلال مرآة خاصة به «هي عينه تنعكس فيها تلك العقدة، فيصف ما ينعكس في عينه بالفعل، ولا يكتفي بترديد ما يسمع ويقرأ». ويتضح لنا هذا المفهوم من خلال المقارنة التي يعقدها العروي بين دوستويفسكي وتولستوي مِن حيث اهتمامهما بالعقدة نفسها واختلافهما في طرائق التشخيص والصوغ الجمالي. على هذا النحو، إذا كان المشترك بينهما هو سؤال علاقة روسيا في القرن التاسع عشر بأوروبا من جهة، وبالتراث من جهة ثانية، فإن كل واحد منهما سلك طريقاً مختلفاً على المستوى الفني. من هنا، تبقى العقدة «شرط وجودٍ لا شرط قيمة»، ويكون الالتباس والغموض ضروريّين للعقدة داخل الرواية. وهذه هي القيمة المضافة التي ينجزها الروائي عبر اللغة والشكل والمحكيّات التي يصطنعها ليعبِّر عن «عقدة» جماعية تستبطنها ذاتٌ فردية هي ذات الروائي الذي يحمّلها «نغمته الخاصة».

ويسوق الأستاذ العروي أنموذجاً آخر يتجلّى فيه تشخيص العقدة على نحوٍ آخر، هو رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست. حسب تحليله، تكمن العقدة في علاقة الطبقة الأرستقراطية مالِكة السلطة، بالطبقة الوسطى صاحبة الثقافة والتدبير. من ثمّ، فإن مشكلة الزمن المهيمنة على رواية بروست إنما هي، في العمق، تلك العقدة المتمثِّلة في معضلة تداول السلطة وانتقالها من طبقة إلى أخرى، عبر شخصيات تستبطن سلوك ومواقف الطبقة التي تنتمي إليها.

من هذا المنظور، تتجلّى أهمية مفهوم «العقدة» في تقييم

العروي للرواية بإطلاق، واعتبارها عنصراً جوهرياً يتيح وضع كل رواية ضمن مشروع يسند الرواية ويبرِّرها. ويردِف العروي ذلك بالقول إن معرفة العقدة مسبقاً وإدراكها على مستوى العقل، لا يجعلها مقبولة آلياً في الوجدان، ومن هذا التعارض بين العقل والوجدان، ينشأ داعي الإبداع الروائي، لأن وسائطه الجماليةتضيء ما لا يطاوِله العقل والمفاهيم.

يبدو لي، أن تركيز العروي على تحليل العقدة بدقّةٍ ومن خلال أمثلة ملموسة، يجعله يقترب، في نهاية التحليل، من المفهوم الكوني للرواية الذي بلورته باسكال كازنوفا في كتابها «الجمهورية العالمية للآداب» (دارلوسوي، 1999). إنها تستعمل مصطلح «خطّ جرينتش الأدبي» لتقيس المسافة الفاصلة بين من ينتمون إلى الفضاء الأدبي والذين يوجدون في مركزه، أي يمثِّلون الإنتاج الحداثي المتميّز، المتوافر على خصائص كونية تنامت عبر تاريخ إبداع الرواية. من هذه الزاوية، يمكن اعتبار «العقدة العروية» بمثابة «خطّ جرينتش» الذي يقاس على أساس هدرجة العمق والتحقّق الجمالي الروائي على المستوى العالمي. وعلى رغم أن الأستاذ العروي لا يقدم آراءه وملاحظاته حول الرواية ضِمن نيّةِ التنظير لها، فإن بالإمكان إدراجها إلى جنبِ المساهمات التي سعت إلى تحديد معالم شكليّة ومضمونيّة لبناء نظريّة الرواية.

وفي هذا الصدد، وليكون التلاقح والتفاعل مخصباً، علينا أن نستحضر أن ما يقترحه العروي ومنظِّرون آخرون، إنما هو متعلِّق بالإنتاج الروائي الممتلك لمستوى معين من النضج والعمق والفنّيّة. ومعنى ذلك، أن الروايات المكتوبة بقصد تسلية القارئ، وانطلاقاً من مفهوم «الكيتش» (kitch=الفن

الرخيص)، لا تندرج ضمن هذا التنظير وأسسه القيميّة. إن النصوص الروائية المقصودة عند المنظِّرين وعندنا، هي تلك التي يمكنها أن تشكّل، حسب تعبير بورديو، حدثاً تاريخياً في العالم الأدبي، وأن تنسج زمناً خاصاً لا يتواقت بالضرورة مع قياس الزمن التاريخي والسياسي... من هذه الزاوية، نرى أن بإمكان قارئ هذا الحوار «من التاريخ إلى الحب» أن يربطه بتنظيرات أخرى للرواية ليستحصد مقارنات مثرية للموضوع.

2) الشكل، اللغة، ومفهوم الزمن الروائي

الأطروحة الثانية في هذا الحوار، تخصّ مسألة الشكل الروائي وعلاقته بالمجتمع وشكله البنيوي، ثمّ مدى قدرة اللغة العربية في التعبير عن تفاصيل الموصوف، والزمن في وصفه عنصراً مميّزاً للرواية عن القصة.

لا شك أن انتقاد العروي لنشاز الشكل الذي غلب على الإنتاج الروائي العربي إلى حدود ستينيّات القرن الماضي وعدم تطابقه مع بنيات المجتمعات العربية المغايرة للمجتمع الأوروبي، هو انتقاد جدير بالاعتبار، لأن الشكل الكلاسيكي، الواقعي، لا يتلاءم مع تداخل البنيات والفئات والقيم في المجتمعات العربية منذ مطلع القرن العشرين. وهو ما جعل جزءاً كبيراً من الإنتاج الروائي ينطوي على نشاز لأنه اقتبس، دون تمثّل، شكلاً مرتبطاً بوضع اجتماعي وسياسي غير موجود عندنا. ومن هنا يسجِّل العروي أن تكوين المجتمعات العربية لا يسمح باستخراج سيروية (رومانيسك) من صلبها، يمكن للروائيين

أن يستوحوها، وأن يبنوا عليها، كما كان روائيّو أوروبا يفعلون في القرن التاسع عشر. لهذا، نجده يقترح أن نعوض الرومانيسك بأخبار الآحاد التي تتناقلها الصحف وألسنة الناس ليصنعوا منها مادة خام لمادة الرواية. وهذه الأخيرة يمكن أن تصبح مادة لرواية أخرى... وهكذا يمكن أن نحلّ مشكلة الشكل، إذ نجعله يتَّخذ شكلاً متشظِّياً يعكس شكل المجتمع العربي المجزَّأ، المتداخل الطبقات والسلوكات.

أودّ هنا، أن أوضِّح أن هذا الانتقاد ينصبّ أكثر على جيل الروائيين والنقاد العرب في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، على نحو ما يكشف ذلك حوار مع نجيب محفوظ نشِر في نهاية الخمسينيات، يقول فيه إنه كان على اطّلاع ومعرفة بمختلف الأشكال والأساليب الروائية في أوروبا والعالم، لكنه اختار الشكل الواقعي، لأنه وجده أنسب لرصد المجتمع المصري وتصوير طرائق العيش والسلوك. بينما نجد أن جيل الستينات، خاصة في مصر، تباعد عن هذا الشكل الواقعي وجرّب أشكالاً روائية تنطوي على التشظّي وتكسير التتابع الزمني، وتستوحي الأشكال السردية التراثية الهلامية، علىنحو ما فعل صنع الله إبراهيم، والغيطاني، وعبد الحكيم قاسم، وبهاء طاهر، والطيب صالح، وغالب هلسا... وباستحضار الزخم الذي تعرفه الرواية العربية منذ العقدين الأخيرين، مقترناً بالتجريب والتساؤل النظري، يمكن القول إن مسألة الشكل الروائي غدت عنصراً معتبراً لدى نقاد الرواية وكتّابها على السواء.

بِترابطٍ مع هذه المسألة، يطرح العروي معضلة اللغة وقدرتها التعبيرية، سواء في اللغة العربية أو في اللغات الأجنبية. ويلاحظ أن العربية بقدر ما تتوافر عليه من غنى في مجال الوجدانيات

والأخلاقيات، نجدها فقيرة في تسمية الوسائل الحضارية المادية. ولِدعم هذا الرأي، يذكّرنا بأن القاموس العربي يشتمل فقط على 50.000 وحدة لغوية، بينما القاموس الإنجليزي يتكوَّن من 200.000 وحدة. نتيجة لذلك، يلاحظ أن اللغة العربية لا تسعف الروائيين على أن يصفوا بلغة دقيقة ومطابقة، ما تعجّ به الحياة من آلات ووسائط ومخترعات... أي أن الروائي لا يستطيع أن يصف كل ما يراه لأن مفردات اللغة تعوزه، فيكتفي بوصف ما تسمح به اللغة العربية.

أعتقد أن هذه الملاحظة جديرة بالاعتبار لأن اللغة العربية، كما لاحظ الكثيرون، لم تحقِّق بعد ما نحتاج إليه من تجديد وتوسيع واستيعاب لغوي لأجواء الزمن التقاني والعلمي والرقمي. وهذا ما يضطرّ معظم الروائيين الحريصين على الدقة، إلى اقتباس الكثير من كلمات ومفردات اللغات الأجنبية، على نحو ما نجد، مثلاً، في رواية «ذات» (1992) لصنع الله إبراهيم، الذي أورد قصاصات من الصحف تؤكّد حضوراً لافتاً للكلمات الأجنبية المستعملة في الإعلانات وصياغة الأخبار نتيجة غيابها عن القاموس العربي. والروائي الحريص على دقّة الوصف وإدماج رؤية العين، لا ينتظر ما ستسفر عنه اجتهادات المجاميع اللغوية في تعريب نتاج الحضارة التكنولوجية والرقمية من مصطلحات ومفاهيم. على ضوء ذلك، يكون العروي محقّاً إذ يتساءل عما إذا لم يكن تواضع الرواية العربي ومحدودية الإقبال عليها، عالمياً، راجعاً إلى ضيق اللغة وتخلُّفها عن استيعاب شساعة المشهد الحضاري.

والسؤال الإشكالي الآخر المترابط مع ما تقدَّم، يتَّصل بالخلط الشائع عندنا بين القصة القصيرة والرواية، لأن هذا الشكل التعبيري الأخير مرتبط بالزمن وديمومته الطويلة التي تسعف على

ملاحقة البنيات والقيم ضمن زمنية ممتدّة، مشتملة على تحوُّلات وتقاليد وصراعات ملموسة... بينما القصة القصيرة مبنيّة على المفاجأة وعلى لغة الكشف. من ثمّ، لا يعود الفرق بينهما إلى القِصر أو الطول، وإنما إلى عنصر الزمن وتجلِّياته الملموسة. ويضيف العروي: «زمن الثقافة العربية هو زمن الأقصوصة. هذا بالنسبة للمجتمع، إن لم تكن فيه تلك السيولة وذلك الترابط بين أجزائها، لا يمكن أن يخلق ما أسميته بالسيروية (رومانيسك) التي هي أساس الوعي الروائي. ولكنني ربطت ذلك أيضاً بشيء آخر وهو المتعلق باللغة العربية(...)، فالوسيلة الأساسية وهي اللغة الجامعة غير موجودة».

أظنّ أن هذا الرأي سيستوقف المهتمِّين بالأجناس الأدبية ونشأتها، وسيثير سؤال التعالق بين الجنس الأدبي والمجتمع الحاضن له. ولا يفوتني أن أشير، في عجالة، إلى أطروحة ميخائيل باختين التي تجعل أساس جنس الرواية قائماً على الصوغ الحواري الداخلي الموجود في اللغة، وعلى الثنائية المتأصِّلة داخل اللغة الواحدة، الخاضعة لجدليّة مستمرّة تبرز التعارض بين لغات الفئات والطبقات والأشخاص.

3) العروي روائياً

يتحدَّث العروي في هذا الحوار عن أربع روايات كانت قد صدرت له إلى حدود سنة 1996، وهي: الغربة، اليتيم، الفريق، أوراق. ويتضح من بعض أجوبته أنه، عند كتابة الرواية، يصدر عن وعي وتمثُّل للموقع الذي يكتب منه ولعلاقته بحقلِ الرواية العالمية. بتعبير آخر، لم يكن يدّعي «البراءة» أو

الاعتماد على الموهبة والسليقة فقط، بل كان مدركاً لتاريخ الرواية وتقنياتها، واعياً بالأسئلة التي يستوحيها في كتابة روايات يتقصّد منها التعبير عما ما لم يعبر عنه في دراساته وأبحاثه الفكرية والفلسفية. ويستبق العروي الإجابة عن سؤال محتمل قد يوجِّهه الذين يناصرون التلقائية في الكتابة، وينفرون من التعمُّق في فهم إشكالية الأجناس التعبيرية، فيقول:

«وربما سيقال لست قصّاصاً بالمعنى التلقائي، لأنه لو كنت قصّاصاً بهذا المعنى لما طرحت على نفسك كل هذه الأشياء. هذا ممكن. هذه نظرية العبقري الساذج، وقد قيل في ألمانيا، في بداية القرن التاسع عشر بهذه النظرية، لكن لحدّ الآن لم أرَ عندنا هذا العبقري الساذج».

من هذا المنظور، يلقي العروي الضوء على بعض مكوِّنات رواياته الأربع، فيوضِّح أنه لم يغيِّر أسماء شخوصه الروائية على رغم أنها مختلفة عن سابقاتها، لأنه اعتمد على سياق كل رواية لتنبيه القارئ إلى وجود فروق بينها. لذلك فهو لم يسعَ إلى كتابة رباعية روائية، وإن كانت الفضاءات والتيمات قد تتداخل أحياناً.

مهما يكن، فإن ما يستحقّ التسجيل، هو أن صدور «الغربة» (1971) و«اليتيم» (1978) في سبعينيات القرن الماضي، كان بمثابة تكسير لطوق «الواقعية» في الرواية المغربية ممثَّلة آنذاك في ما كتبه أحمد عبد السلام البقالي «رواد المجهول» (1956)، وعبد الكريم غلاب «دفنّا الماضي» (1966)، وربيع مبارك «الطيبون» (1972)... في روايتَي العروي، يتَّسم البناء بتكسير خطيّة السرد، وتداخل الأزمنة، ولملمة شظايا ذاكرة تسائل الزمن المنصرم، وتستبطن قسوة الغربة، ومرارة

اليتم، وتحاول أن تحقِّق الحِداد تجاه تجربة الموت المتكرِّر.

ما يسترعي الانتباه أيضاً، عند قراءة روايات العروي، هو حرصه على إعطاء اللغة العربية حجمها الكبير في بناء النصّ وتجديل مكوِّناته، وتعديد المستويات اللغوية والسردية. ويأخذ التجريب مداه في كل من «الفريق» و«اليتيم». يحمل النص الأول توصيف «رواية» الذي لم يسبق أن وضعه العروي على غلاف نصوصه السردية. وقد أوضح في الحوار، أنه تقصَّد فعلاً كتابة رواية «واقعية» تلملم مشاهد من المجتمع، وأنماطاً من الشخصيات، إلا أن الإنجاز أفضى إلى رواية مغايرة لما تصوَّره في البدء، لأن الشكل لم يخضع للوصفة الواقعية المعهودة، بل اتَّجه إلى استيحاء شكل المجتمع المغربي الفسيفسائي. جاءت «الفريق» مشتملة على خمسة عشر فصلاً ومئة وست فقرات، ضمن سرد أفقيّ تتوازى داخله الأحداث والشخوص، وتتجاور سجلّات اللغة المتعدِّدة المستويات... على هذا النحو، تطالعنا لغة السارد في درجة الصفر أو تكاد، وبجانبها لغة شعيب ولغة الشيخ العوني ذات المرجعية الدينية، ولغة المجاملة والمستنسخات الجاهزة، إلى جانب رسائل ونصوص تضمينية (تقارير، لافتات، خطاب التلفاز...). ومن ثنايا هذا البناء المتشظّي تنبثق مشاهد وتأمُّلات وطبائع، تحيلنا على أغوار المجتمع المغربي الموزّع بين ماضٍ غارق في مرجعية سلفية وصوفية، وحاضر ملتبس يبحث عن حداثة تفتقر إلى شروط تضمن قيامها.

أمّا «أوراق» فإنها تحمل عنواناً إضافياً: «سيرة إدريس الذهنية»، لكن العروي ينفي أن تكون هي سيرته الذاتية، وإن كان يفتح باباً ليعتبرها سيرة الجيل الذي ينتمي إليه. ولمّا كانت

شخصية إدريس تطلّ علينا في بقية الروايات متلازمة في حوارات لا تنتهي مع شخصية شعيب، وداخل فضاء مدينة الصديقية التي ينتمي إليها العروي، فإن ملامح مشتركة أو متقاربة، تجعلنا نميل إلى استشفاف طابع السيرة الذاتية المتخفّية، عن قصد، وراء الصوغ الإشكالي لحياة إدريس. فعلاً، الشكل الذي اختاره الكاتب لهذه السيرة الذهنية يتعدّى مُجَرَّد سرد سيرة ذاتية. إنه يقصد إلى أن يكثِّف شخصية إدريس ملقياً عليها الضوء من زوايا مختلفة، لكي يرتقي بها إلى مستوى النموذج الإنساني المعبِّر عن مرحلة تاريخية وقيم جيلٍ ومأساته. وهو ما يؤول إلى جعل إدريس «بطلاً إشكاَلياً» موزّعاً بتين قيم التبادل وقيم الاستعمال، حسب تعريف لوسيان كولدمان. وعناصرتشكيل نص «أوراق» متنوِّعة، تتكوَّن مما تركه إدريس مكتوباً، قبل وفاته (خواطر، رسائل يوميات، مذكرات، مقالات، قصص، تأملات...)، ثم من تعليقات وإضافات صديقيه شعيب والراوي الذي تصدّى لترتيب نصوص إدريس المتناثرة وإضافة الأحداث التي عاشها معه في باريس. بعبارة ثانية، تتكوّن «أوراق» من نوعين من الخطاب: نصوص كتبها إدريس على امتداد سنوات، ونصوص على نصوص هي تعليقات وتأويلات كلّ من الراوي وشعيب حين قراءة السيرة التي نظم أوراقها المتناثرة الراوي. وبالإمكان أن نعتبر هذه التعليقات بمثابة ميتا- نَص، أو ميتا- سَرد يكمل متن السيرة المجزّأة.

بغضّ النظر عن التوصيف الدقيق الذي يمكن أن ينطبق على هذه السيرة الذهنية، فإن «أوراق» تقدِّم أنموذجاً مغايراً للسيرة الذاتية المألوفة، وتنجح في أن تعلو على أغراضها، لأن شكل السرد وتنويع منظوراته، وتفريع اللغة المؤثثة للموصوف،

تضفي على «أوراق» طابع الرواية الشاملة التي لا تكتفي بالمحكيّات والوقائع، بل تتعدّاها إلى صوغ أسئلة عن الوجود والعلاقة بالأسرة والهوية والحب والتجربة الحياتية في عمومها... ولا شك أن انتماء إدريس إلى جيل مخضرم تكوّن في ظل الحماية الفرنسية في المغرب ثم في جامعات فرنسا، وعاصر الانعطافات الفكرية والسياسية والثقافية التي عرفها العالم منذ خمسينات القرن الماضي، قد ساعد على الارتقاء بهذه السيرة الذهنية إلى مستوى الصوغ المجازي للأسئلة المرافقة للتحوُّلات الحضارية المؤثّرة في توجيه دفّة القرن العشرين. لقد عاش إدريس مساره الخاص المتَّصل بمجتمعه الباحث عن الحرية والانخراط في المستقبل وهو يستحضر ما عاشته مجتمعات أوروبا من قبل، وما كتبه مفكِّروها وأدباؤها. لذلك هو متشبِّع بالمنهج العقلاني، إلا أنه في الآن نفسه يعيش خصوصية تجربته الوجودية في تفاصيلها العاطفية والجنسية، وما يصاحبها من أسئلة ميتافيزيقية تذكيها قراءة نيتشه، وفرويد، وسارتر... على هذا النحو، تكفّ «أوراق» عن أن تكون سيرة ذاتية لشخصية إدريس أو للمؤلِّف، لتغدو وكأنها سيرة متخيلة لشخصية ثالثة تنتمي إلى جيل إدريس وجيل الكاتب. إنها سيرة تستجمع الأسئلة والمشاعر التي يفترض أنها طرحت على ذلك الجيل، ابتداء من العلاقة بالعائلة والوطن، ووصولاً إلى العلاقة بالفن والسينما والكتابة الإبداعية. هي بتعبير مختلف، سيرة جيل يواجه تعثُّر التغيير باتجاه التحرُّر من التأخُّر التاريخي، ويعاني من سطوة التقاليد العتيقة ورواسبها الماضوية. من ثم، لا يقتصر الخطاب في «أوراق» على وقائع بعينها، بل يتذرَّع بها ليلامس القلق الكامن، ويصوِّر الصراع ضد اليأس، والتطلُّع إلى تعبير إبداعي يضيء النفس والطريق. من هذه الزاوية، يجوز القول إن «أوراق» أشبه بالمشتل

الذي غرس فيه العروي العناصر الروائية الأساس التي استثمرها في رواياته الأخرى. وفي الآن نفسه، أكد أن الرواية لديه شكل يتلاءم مع الموضوع، وموضوع منحفر في المجتمع الذي ينطوي على «عقدة» رسم التاريخ عناصرها المضيئة لسلوك الفرد ولقيم الجماعة.

إن قراءة حوار «من التاريخ إلى الحب» فرصة للإنصات إلى مفكِّر عربي كبير برهن على نفاذ البصيرة وبعد النظر والجرأة في النقد وترجيح التحليل العقلاني والتاريخي. وإذا كانت عطاءاته في مجال الفكر والتاريخ والتحليل السياسي لا تحتاج إلى تعريف، فإن إسهامه في الإبداع الروائي والتنظير له، يستحقّ أيضاً الاهتمام والمناقشة؛ لأن الأستاذ العروي ليس من المفكرين المكتفين بالانغلاق داخل حرم المصطلحات والمفاهيم والأنساق، بل هو مدرك لأهمية الفن والأدَب في التعبيرعن وجود الإنسان وصورته في عالم اليوم. ذلك أنه مهما بلغت العلوم والعلوم الإنسانية من قدرة على التحليل وإنتاج المعرفة، تبقى الحاجة ماسّة إلى التعبير عن ذلك الشيء «الذي نخاف أن يضيع منا» والماثل في ثنايا النفس ومدارج الروح، ومسالك الأهواء والرغائب. ومن خلال التعبير الأدبي، يقترب المبدعون من هذه الأصقاع المنطوية على معرفة بها نستكمل ذلك الجزء الذي يضيع منا وسط متاهات الاستلاب والرتابة المبلّدة للحواس.

والشيء الآخر الذي يشير إليه هذا الحوار، هو أننا لا نعيش بالتاريخ وحده (على أهميته)، بل هناك ضرورة مزاوجة التاريخ والحب: الأول يوثق صلتنا بالعصر وبأوضاعنا الاجتماعية، والثاني يشحذ عواطفنا، ويهبنا المتعة واللذة من علاقتنا بالآخر والآخرين. والأفق الذي يحقِّق لنا التوازن والاطمئنان هو

الوصول إلى تعبير إبداعي كاشف لخفايا التجارب والأحداث التي نعيشها داخل عالم تطبعه، أكثر فأكثر، البلبلة واللايقين.

ومن أهم مزايا هذا الحوار، أنه يقدِّم أفكاراً وأطروحات لا تجامل حصيلة الرواية العربية، ولا تضخِّم منجزاتها. وهي آراء مستندة إلى تصوُّر مستقى من نماذج روائية عالمية وعربية أثبتت قدرتها على اجتياز الحدود. إلا أن قيمة ما يحتويه هذا الحوار مع مفكر جادّ ورصين، إنما تتمثَّل قبل كل شيء، في تطعيم وتحريك التفكير المتِّصل برحلة الرواية العربية التي جاوزت المئة سنة من عمرها. وحصيلة هذا الحوار تنضاف إلى ما كتبه نقّاد عرب آخرون لهم اهتمام بنقد الروايةونظريتها.

ألا يمكن القول إن الرواية العربية قد راكمت نصوصاً كثيرة جرؤت على البوح والفضح والكشف وخلخلة الموروث وتجديد المتخيَّل، على رغم شروط التأخُّر والرقابة وكتم الأنفاس؟ ذلك أن الرواية، في ما يبدو لي، هي تجسيد لتلك الحداثة الآتية وأيقونة لصورتها المضيئة لمعالم الطريق.

محمّد برادة

مدخل

نَضَعُ بين يدي القارئ نَصّ الحوار المطوَّل والممتع الذي أجْراه الأستاذ الدكتور محمد برادة والأستاذ الدكتور محمد الداهي مع المفكّر والروائي عبدالله العروي. وعلى الرغم من أنه كان شفوياً وتلقائياً، فهو يتّسم بدقّة النظر وشدّة الغوص، ويقدم خلاصة التجارب الروائية ولبابها. يتفرع هذا الحوار إلى ثلاثة محاور تتشابك مواضيعها في بعض الأحيان.

انكبَّ المحور الأول على معالجة الوضع الاعتباري للرواية العالمية (أعمال دستويفسكي وتولستوي، وهمنغواي، وإيكو.. إلخ)، وبيان الفسحة التي يتمتَّع بها الروائي للتعبير عن أفكاره ومشاعره بحرية وطلاقة، وإبراز الدور الذي يمكن أن تلعبه الرواية في المجتمع العصري المفتتن بالأفلام والمسلسلات التلفزيونية؛ وذلك لاستجلاء ما يضمن للعمل الفني خلوده، والإحاطة ببعض الشروط التي تنضجه.

يعيد الأستاذ عبدالله العروي في المحور الثاني بعض الأحكام التي أصدرها في فصل «**العرب والتعبير عن الذات**» من **الأيديولوجية العربية المعاصرة؛** وذلك على إثر تغيُّر الأحداث، وظهور حساسية نقدية جديدة وذائقة روائية مغايرة. لكن ما يظل جوهرياً في رؤيته الثاقبة ونسقه الفكري المحكم، هو أن الرواية العربية - باستثناء بعض الأعمال العامة والمتميزة - مازالت مهتمّة بالموصوف (انظر في هذا الصدد إلى أوراق، 1989، ص240) وغير منشغلة بالموضوع الذي

يمكن أن يجعلها تنفذ إلى جوهر الأشياء، وتقتنص المشاهد والوقائع النادرة، وتنصت إلى رنّات الواقع ونبضاته، كما أنها لم تتحرَّر من الطابع التجزيئي والنفَس القصير اللذين يَسِمان القصة القصيرة.

سَلَّط الأستاذ عبدالله العروي في المحور الثالث الأضواء على تجربته الإبداعية (تصوُّره للتجريب في أعماله الروائية، وبحثه عن تكفُّل القبض على «**النغمة الناقصة**» أو «**الرنّة الخاصة**» المتمثلة في تشخيص الإخفاق الفردي والجماعي والاستلذاذ به فنياً) والنقدية (تقييمه للممارسة النقدية الجديدة، وتصوُّره للرواية الناضجة التي تمتح موادها التخييلية من زمن رحب، ومن فضاء مستقطب للاتّصالات المكثَّفة والمصادفات المختلفة والمشاريع الاجتماعية والفردية المتنوعة، واشتغاله بالموضوع الهارب المنفلت الذي بإمكانه أن يشخص جوانب ومظاهر معينة من **العقدة** التاريخية والنفسية للشعب المغربي).

وبعد، فإن هذا الحوار يغري بالاطلاع عليه لأنه يحتوي على معلومات دقيقة حول التجربة الروائية، ويستدرك ما بقي مغفياً في **الأيديولوجية العربية المعاصرة**، ويبين أن العمل الروائي ليس تنميق اللفظ وتزويق الغرض وتلهية المشتاق، بل هو جهد فكري وفني وبحث مضنٍ عن الموضوع الضائع (التعبير بفنية عن **العقد الموروثة** المنغرسة في اللاشعور الجماعي). لا يمكن إدراك هذا الموضوع إلا بعد تطويع الأشكال السردية حتى تصبح قادرة على عكس الأغراض الملائمة، واستيعاب المشاعر الحقيقية أي المستعارة من بروست وهمنغواي وكونراد (بحيث لا نعاين إلا تبدُّل الأسماء «**علي**» محل «**ميشيل**»، و«**القاهرة**» أو «**الدار البيضاء**» عوض «**باريس**»)، فكلما استرسلنا في الكلام تبيَّنَ لنا أن الموضوع - في الوضع الراهن - هو ضياعه، وأن ما يشدّ انتباه أغلب الروائيين هو الموصوف، أي ما تلتقطه عادة عدسة

الآلة المصوِّرة من مشاهد ووِضْعَات، وما تراه العيون يومياً من ظواهر اجتماعية وإنسانية، وكَذلك ما أصبح تسجيلاً مجرَّداً لتصاريف الحياة وقضايا البشر دون النفاذ إلى ما يتركه التاريخ في النفوس، وإلى البرامج الموروثة في الأذهان والأفئدة.

١ – عن الرواية في الآداب العالمية.

س **يقرّ فورستر إ.م في كتابه مظاهر الرواية (Aspects of the Novel) أنه لا أحد من الروائيين الإنجليز استطاع أن يكون في مستوى وحجم تولستوي ليعطينا صورة تامة عن الحياة الإنسانية، ولا أحد منهم استطاع أن يتغلغل في أعماق النفس البشرية على نحو ما فعل «پروست». كيف تقيّمون هذه التجارب الثلاث من قمم الإبداع الروائي العالمي، وهل تشاطرون فورستر في اعتبار الرواية الإنجليزية أقلّ تميُّزاً وتفرُّداً من الروايات العالمية الأخرى وأنها، عكس الشعر، لم تتمكن من إنتاج نماذج فنية رائعة، من فرض نفسها على المستوى الكوني؟**

العروي: استرعى انتباهي هذا الحكم أول ما قرأت فورستر. إن فورستر كاتب ممتاز، أحبه كثيراً. وهو كذلك ناقد متميز، وبالطبع لديه معرفة دقيقة بالأدب الإنجليزي؛ ولكن رغم كل هذا تعجَّبت من الحكم. يبدو لي أن الرواية بالمعنى المعاصر نشأت في إنجلترا، وتطوَّرت فيها، وانتقلت بعد ذلك إلى بلدان أخرى ولكن بقيت انجلترا، باستمرار، تمثِّل

إحدى قمم الفن الروائي، فلا أدري ما هو السبب الحقيقي وراء هذا الحكم. لو طرح عليَّ هذا السؤال، في وضعي الحالي، لذكرت، على الأقل، ثلاثة روائيين أفذاذاً اعتبرهم أهمّ مَنْ كَتَب في في هذا الفن. لاشك أنني سأذكر، على الأقل اسماً أو اسمين من الكتّاب الإنجليز. **طوماس هاردي**، وبالطبع **جويس** (وإن كتب باللغة الإنجليزية ولم يكن إنجليزياً)، لكنني أقول، بصراحة، إنني لا أفهم ما وراء هذا الحكم.

س **لوحظ، إلى حدّ قريب الانتشار الواسع للأدب الروسي في جلّ بقاع العالم بما في ذلك فرنسا والولايات المتحدة الأميركية؛ فروايات دوستويفسكي، وتولستوي، وسولجنستين، وسولڤييف، وغوركي.. إلخ حققت نجاحاً كبيراً في مبيعاتها وفي استمالة وفتن عدد كبير من القراء. وفي هذا الصدد نورد تعبيراً مجازياً للشاعر البولوني ميلوز، زيصلو C.Z.MI-LOSZ الحائز على جائزة نوبل في الآداب لسنة 1981: «أن ترى الفيل لا يمكن لك أن تزعم أنك لا تراه. إن العظيم يهيمن دائماً». لِمَ فرض الأدب الروسي عامة والإنتاج الروائي خاصة هيمنته على العالم بأجمعه؟ ولم أنتجت روسيا بالذات روائيين من حجم دوستويفسكي؟**

العروي: هذا سؤال عويص جداً، بالطبع، لأن له جوانب متعددة. يمكن أن يكون للكاتب تأثير واسع، يمكن أن يؤثر في مجتمعات مختلفة لأسباب عدة، ومع ذلك لا يكون في قمة الفنّ الروائي. فدوستويفسكي مثلاً لاشك أنه من كبار الروائيين، لكن هل هو من المبدعين في هذا الفن؟ أنا لا أشاطر، تماماً، من يقول بهذا الرأي. لماذا؟ لسبب واضح بالنسبة لي، وهو أنني حين أعود إلى الكيفيّة التي

كتب بها دوستويفسكي قصصه، يجب على الإنسان ألا ينسى أن هناك دوافع شبه مادية تحكَّمت في الكيفية التي تصوّر بها دوستويفسكي فن القصة. كان مفروضاً عليه أولاً أن يكتب رواية طويلة جداً، إذ، في القرن التاسع عشر، كان الكاتب يتعيّش من روايته. فعليه أن يكتب رواية طويلة جداً مليئة بالشخوص والمفاجآت والأدوار.. إلخ.، وهذه ظاهرة نعاينها عند **ديكنز** أو **بلزاك**.. إلخ. ثانياً، إنه كان لا يكتب الرواية بل كان يمليها إلى حد أن زوجته الثانية «**آنا جريجوربيفنا**» كانت هي الكاتبة التي تكتب ما يمليه على نحو مختصر، ثم بعد ذلك تنشره. وهذا بالطبع له تأثير على تقنية الرواية كونك تملي عوض أن تكتب بيدك وقلمك. ثالثاً، وهذا واضح بالنسبة لمن يقرأ الكتاب الذي يحمل عنوان يوميات كاتب (Joutnal d'un écrivain)، وهو عبارة عن مقالات كان ينشرها دوستويفسكي في مجلة دورية (سنوية) يشرف هو نفسه عليها. وكان هو المساهم الوحيد فيها تقريباً. فمن يقرأ هذه المقالات يرَ أن الأفكار الموجودة فيها، وهي أفكار سياسية واجتماعية وتاريخية، تتكلم عن الجنس السلاقي، وعن الدين المسيحي، وخاصة الدين الأورثوذوكسي، عن علاقة السلاف بالجرمان والأتراك.. إلخ، ويلاحظ أن هذه الأفكار هي، بالضبط، الأفكار التي توجد مشخَّصة في رواياته الكبرى مثلاً: «**الإخوة كرامازوف**». فمن يقرأ هذه الرواية ستطالعه هذه الجملة: «**كل منا يريد أن يغتال أباه**». فالمرء يتعجَّب من هذه الجملة، سيقول هذا هو التعمُّق في نفسانية الإنسان، لكن. إذا تذكَّر أن المعنى الوحيد وهو أن الأب عنده هو روسيا، وأن الكلام هو على اتجاهين حيث يمثِّل كل أخ اتجاها. الاتجاه الغربي وهو التنكُّر لروسيا، واتجاه للماضي وهو نوع آخر. وبجانبهما الأخ الثالث أليوشا هو الذي يتردَّد بين الأخوين، ولا يعرف من كان أكثر تنكُّراً لروسيا؛ أي من اغتال أباه، حينئذ تكمن النقطة في تشخيص القضيّة

وتجسيدها وفي جعل القضيّة قضيّة تاريخ وجعلها قضيّة نفسانية وقضيّة شخص. ولكن عندما يعبّر عنها تمرّ من التعبير الفردي والنفساني إلى التّعبير التاريخي، وتتضح الأمور فتبدو واضحة تماماً ولم يبق في ذلك شيء من التعمُّق الذي يبدو للقارئ السطحي والساذج. وما يقال عن «الإخوة كرامازوف» يقال عن باقي الروايات. فلذلك تبقى نقطة، وهي كيف نفسِّر أن هذا الكاتب يكتب في مسائل خاصة جداً بروسياً، وهي قضايا محددة اجتماعياً وتاريخياً: اجتماعياً لأنه يتكلَّم باسم أولئك الذين كانوا من قبل أقناناً ولم يتحرروا إلا فيما بعد، لا ينبغي أن ننسى أن جَدّ دوستويفسكي كان قنّاً ومملوكاً لا يملك نفسه ولا حرِّيته، ولذلك هذه هي علاقته مع «**تولستوي**»: هي علاقة القن بالنبيل الشريف الذي كان دائماً وباستمرار حرّاً، وله صفحات حول هذه المقارنة، وهي من أهمّ ما كُتِبَ عن فنّ تولستوي، فإذن هناك جانب اجتماعي، وهناك جانب تاريخي وهو روسيا أمام أوروبا. ولازلنا نرى أن الآن أهمية هذا الجانب، فأقول: كيف نُفسر أن هذه الأمور خاصة بروسيا، ومع ذلك يتفهمها القارئ في المغرب وأوروبا والصين وأميركا اللاتينية؟ أظن، وهذا هو رأيي، أن هذه النقطة بالذات ليست نقطة خاصة بروسيا، وإنما، وهنا يكمن الإبداع، هذه النقطة نجد ما يشبهها في الآداب الأوروبية الأخرى. نجدها، مثلاً، في إنجلترا في قصص الروايات التاريخية **لوالترسكوت**. لكن حين كتبها هذا الأخير كانت مشكلة قديمة مرّت عليها ثلاثة قرون، وصار يتكلَّم عنها كشيء ماض في روايات تاريخية. كذلك يمكن أن نجد الشيء نفسه عند الفرنسيين أو الألمان، لكن، وباستمرار، باعتبارها مشكلة متجاوزة، في حين إن روسيا تتداخل فيها الأزمنة وتصبح المشكلة قديمة بالنسبة للآخرين. ولكنها حاضرة بالنّسبة لروسيا، ومستقبلية بالنسبة لشعوب أخرى. فهي، دائماً، في برنامج العمل يقرأها الأوروبي الغربي، ويتفهمها

لأنها من ماضيه. ويقرأها السلاڤي ويتفهَّمها لأنها حاضرة، وباستمرار تجد الشعوب الأخرى تجاوباً معها عندما تحسّ هذه الشعوب أنها تمرّ بالأزمة نفسها. ففي نظري، هذا هو السر في ما يمكن أن نسميّه وقتية دوستويفسكي الدائمة، لا تُتَجاوز أبداً. ولكن، وكما نرى، فهذه ظاهرة تاريخية واجتماعية، ما الجانب الفني فيها؟ هذا ما استفسر عنه. قيل، مرة ليهمنغواي، اقرأ دوستويفسكي. وبعد قراءته قال: كيف يمكن لكاتب كبير مثله أن يكون أسلوبه بهذه السهولة، وعدم الدقة في انتقاء الكلمات والتعابير المناسبة؟ وهذا واضح في رواياته، ومع ذلك نعتبره من كبار الكتّاب، مع أننا لا نجد عنده جملة واحدة يمكن أن نعتبرها دقيقة في تعبيرها.. نقول إن ذلك يدل، فقط، على أن الرواية في بعض الأحيان تكون قصّة طويلة يتغلّب فيها الجانب التاريخي والاجتماعي على الجانب الفنّي.

عندما يقال، مثلاً، شاعرية دوستويفسكي، يجب أن نعلم أننا نتكلم عن هذه الشاعرية كما لو كنّا نتكلم عن شاعرية فيلم أو مسلسل سينمائي، وليست شاعرية اللّغة وإنما شاعرية المناظر.. على أي حال، في نظري، لا يمثّل دوستويفسكي قمّة الصناعة الروائية رغم أهميته.. كتب دوستويفسكي في فصل من روايته «**المراهق**»، وهي قصّة غير معروفة، لكن تعتبر من أروع ما كتب، أقصر من رواياته الأخرى لكنها عميقة جداً، وفيها قسم لم ينشَر، فيه ثمان صفحات يميّز فيه بين عمله وعمل تولستوي. يقال إن تولستوي، باعتباره سليل أسرة نبيلة، سليل روسيا الحاكمة، يعيش في جوّ الجمال، ويعبّر عن الجمال دون إرهاق أو مجاهدة، أما أنا - سليل المستعبدين - فلا أعرف من الجمال شيئاً، وأحاول أن أصل إلى جمال آخر، جمال لم يحلم به أبداً تولستوي، وبالفعل لمّا تفكر في جوّ دوستويفسكي تجده بعيداً عن الهاجس

الجمالي، جوّ الحزن والفقر والقتامة، ولكن، من خلال كل ذلك له هاجس من نوع آخر، الجمال الروحي. فعنده صفحة من أروع ما كتب عن جمال المرأة الروسية. فهي لا تكون جميلة إلا مدة عشر سنوات بين عشرين وثلاثين سنة؛ ولهذا السبب فجمال المرأة الروسية جمال عابر جداً. فهذا الحسّ بالجمال لا أجده عند نجيب محفوظ.



ألا تلاحظون فيما يخصّ الروائي دوستويفسكي، أنه شديد الاطّلاع على التراث الإنساني القديم: الأصناف المنبيّة Mènippèe القديمة، والإنجيل، وسِفْر الرؤيا، والسِّير، ومنبيّة لوكيان، والأشكال الرحلوية إلى مملكة الأموات والأساليب الكرنڤالية، والحوار السقراطي.. كان متمثلاً هاضماً لكل هذه الأمور التي نعاينها في أعماله الروائية (بوبوك، وحلم إنسان تافه والقبو، والليالي البيضاء، والأخوة كرامازوف...) تكمن شاعرية دوستويفسكي في كيفية استثمار كل هذه الأمور في قالب روائي وفي توظيف التّعدد اللغوي، وفي تمييزه لفئات الشخوص حسب وضعياتهم الاجتماعيّة والتاريخية وأعمارهم ومهنهم، وفي تشخيص ازدواجية قيمة الكلمات والتعابير الموظَّفة.. أستحضر الآن بعض الجمل الدقيقة التي استوقفتني وأنا أقرأ بعض رواياته، مثلا أوقفتني هذه الجملة في «الليالي البيضاء»: «Elle a èpinglè ma robe à la si-enne»، استوقفتني مثل هذه الجمل في رواية «الإخوة كرمازوف»: «الجمال شيء رهيب مخيف! هو رهيب لأنه لا يحدّ.. أفظع ما في الجمال ليس أنه مخيف، بل أنه سرّ لا يُفهَم »، «رأيت طيف حوذي كان ينظِّف طيف

عربة بطيف فرشاة». واستوقفتني هذه الجملة في رواية «القبو» وإن كانت أقل وقعاً وتصويراً مما أدليت به: «يرنّ البندول متنحنحاً بحلول الخامسة صباحاً». يقتصد فويدور دويستويفسكي في اللغة، ويعتني بها أحياناً حتى تكون إيحائية. وما يُعاب على معظم الترجمات العربية أنها أفقدت لغته شعريَّتها وإيحائيَّتها. جملة واحدة تغني عن الاسترسال..

العروي: أعود إلى ما قلته مراراً. إنّ الكُتّاب الروس كانوا على اطّلاع واسع على جميع ما كتبه الغرب (ألمانيا، وإيطاليا، وإنجلترا، وفرنسا) في الماضي وفي الحاضر، بل أكثر من ذلك كانوا، جُلّهم، يستطيعون الكتابة مباشرة بلغة أجنبية بالألمانية أو بالفرنسية، وعند تولستوي ودوستويڤسكي صفحات مكتوبة بالفرنسية الجيدة وليست بالفرنسية المكسَّرة. ففيما يتعلّق بالملاحظة التي تكلَّمتم عنها، هذه في الواقع ظاهرة عامة فُرِضت فرضاً على الكتابة الروسية، في القرن التاسع عشر، من لدن نقاد معروفين رفعوا راية الواقعية الروسية، ولها بالطبع معنى واسع معروف؛ فهذه الواقعية - أي محاولة تمييز الأشخاص حسب المجتمع - أصبحت عادة عند أي كاتب روسي في القرن التاسع عشر. ولم يبدأ بالانفصال عنها إلا في نهاية ذلك القرن، وربما مع تشيكوف الذي سلك طريقاً آخر، حاول من خلاله تجديد الرواية الروسية. أضيف نقطة واحدة تتعلّق بما تحسّون به من خصائص لغوية. فاللغة الروسية في القرن التاسع عشر، بما إنها لغة جديدة وتستهدف الواقعية، كانت أغزر وأشمل من اللغات الكلاسيكية التقليدية (الفرنسية وغيرها). نلاحظ، وهذا هو السر، مامن لغة تتطوَّر وتنضج بعد لغة أخرى إلا وتكون أوسع منها من ناحية المفردات والتراكيب. فالألمانية، مثلاً،

أوسع من الفرنسية، والروسية أوسع من الألمانية، وبما أن الرواية هي فنّ شامل، ليس كالمسرح أو الشعر، يهدف إلى وصف مجموع الكون، فكلّما كانت اللغة غنية كان الفضاء أوسع. وهذا واضح من المميِّزات بل من المُسَهّلات التي جعلت الكتّاب الروس قادرين على توسيع الفضاء الروائي بكيفية واضحة.

س **قال أحد التلاميذ لكولن ولسن ، صاحب كتاب «فن الرواية» وهو يستفسر، ويستفهم عن جدوى الرواية: «أود أن أكون كاتباً، ولكنني لا أستطيع أن أؤمن أن الروايات مهمة، فإذا ما شاركت في مسيرة احتجاج ضد الحرب فإنه قد يكون لذلك تأثير، ولكنك إذا كتبت قصّة فإنك تعلم أنها خيال محض. مامن رواية غيّرت مجرى الأحداث في هذا العالم».**

انطلاقاً من هذه القولة، ما هو، في نظركم، الدور الذي يمكن أن تضطلع به الرواية داخل مجتمع معاصر يميل إلى الإنتاجية، ويخضع أكثر للتقنيين وللمراقبة؟ وكيف يمكن لها أن تنافس ما يسمّيه ميشيل ريو في كتابه «حلم» بمنطق الانتشار الواسع لـ«التخييل الجماهيري» الممثّل في ملايين الكيلو مترات من شرائط المسلسلات والأفلام السينمائية والفيديو وملايين النسخ من الروايات البوليسية التي تستهدف التسلية؟ وهل بالإمكان، كما يستفهم الأستاذ محمد برادة، أن يستمرّ الروائيون في الكتابة مولين الأولوية لأسئلة الذات معرضين عن معطيات العلم؟ وهل وصلنا إلى عصر يَستخِفّ بوظيفة الأشكال الأدبية ويشكِّك فيها؟

العروي: كل هذه الأسئلة في محلّها وهي موضوعة، فعلاً، لأي كاتب. أقول، فقط، إن الكاتب العربي يمكنه أن يستغني عن هذه الأسئلة لسبب واحد هو أنه لا يملك جمهوراً. على أيّ حال، باستثناء بعض النقط كالقاهرة لأسباب تاريخية معروفة والتي تعطي للكاتب جمهوراً مهيّأً لقراءته في حدود، فلا نجد في العالم العربي جمهوراً بالمعنى الواسع الذي يمكن من خلاله للكاتب أن يقول إنه يكتب للجمهور الفلاني. فالكاتب الأوروبي عندما يقارن نفسه بما كان عليه الحال في القرن التاسع عشر - ملايين القراء تنتظر بشغف فصلاً من رواية لديكنز، مثلاً، أو فصولاً من رواية «**الحرب والسلام**» لتولستوي، أو فصلاً من رواية «أوجين سُو (Eugène Sue)» في فرنسا، أو فصلاً من رواية بلزاك - يحق له، حالياً، أن يندب حظّه لأنه لم يعد في ذلك المستوى بسبب مزاحمة السينما أولاً ثم التلفزة ثانياً. ولكن هذا ليس هو وضعنا. علي أيّ حال، الكاتب العربي يكتب لجماعة قليلة. في نظري، هذه الوضعية هي التي تحرّره وتمكّنه من أن يتعامل مع فنّ الرواية ليس كمحترف، بمعنى ليس كخادم للرواية، ولكن كهاوٍ بالمعنى الأصلي؛ لأنه شخص غير مدفوع ومرغم على تعاطيه الرواية، ولكنه مع ذلك يكتبها. كل واحد له هدفٌ وله سبب ودوافع. فيما يخصني قلت، مراراً، إنني منذ صغري وأنا أحلم بذلك، ولو لم يتغيّر اتجاهي بسبب أحداث خارجة عن إرادتي كما يقال، وهي الأحداث السياسية التي عرفها المغرب في الخمسينيات، لربّما تخصَّصت في كتابة الرواية. لست مطمئناً، تماماً، أنني لو تخصَّصت فيها لكتبت أحسن ما كتبت حتى الآن، أشكّ في هذا على أيّ حال. ما يدفعني لكتابة الرواية أمْرَان: الأول هو خدمة اللّغة العربية والتلذُّذ بها. قلت، مراراً، إنه رغم قراءتي باللغة الإنجليزية وقراءتي وكتابتي باللغة الفرنسيّة وتلذُّذي باللغتين معاً فأنا لا أصل إلى درجة التلذُّذ الذي أجده وأنا أكتب باللغة العربيّة،

أتلذّذ بقراءة اللغة العربيّة والكتابة بها حين لها من قوة إيحائية بسبب تركيبها الاشتقاقي وبسبب التكسير، بحيث يمكن للإنسان (لا أقول يتلاعب، ولكن يحسّ أنه يسيطر على المادة اللغوية) وهو شيء صعب في اللغات الأخرى التي لها أشكال محدَّدة، بعد أن قطعت كل العلائق مع جذورها الاشتقاقية. هذا هو الدافع الأول، أما الدافع الثاني وهو الأهم هو أنه في كل التعابير الأخرى التي هي تعابير فكرية سواء أكانت من نوع البحث التاريخي أم كانت من البحث الفلسفي أم من التحليل الأيديولوجي، هناك مادة مفروضة على الكاتب، بل أقول، وهذا ما قلته مراراً وتكراراً، إن الأهداف أيضاً محدّدة، لأنّ من أراد أن يكتب في الفلسفة أو في التاريخ يعرف، مسبقاً، ماذا يريد أن يبرهن عليه. لماذا؟ بسبب ما قلته في كتب معيّنة وهو تخلف البلاد العربية، أي أنها مسبوقة في الميدان الفكري والاجتماعي والعلمي والثقافي. وبما أنها مسبوقة فالمفكّر يتعامل، دائماً، في أفق مفروض عليه. طيّب هذا إذا ما بقينا، طبعاً، في نطاق العقل أما إذا اتَّجهنا إلى اتجاهات أخرى (اتّجاهات الكشف والتصَوُّف) فهذا أمر آخر، لكن الاتجاه سيلتقي مع ما سأقوله الآن، فإذن ما يميّز الكتابة الروائية هو أنها تبحث عن أشياء خارج المضامين المعقلنة والمذكورة عند الفلاسفة والأيديولوجيين والمؤرِّخين. فإذن هناك تجربة نفسانية، بكيفية من الكيفيّات، تدعو المرء إلى نوع من الاستكشاف. وفي نظري، بما أنني لست شاعراً ولست فناناً، فلم يبق لي إلا هذا الميدان وهو ميدان الرواية الذي أبحث فيه عما لم يعبّرِ عنه الآخرون لأنهم لم يمرّوا بتجربتي. إذا فكرت في التاريخ، هناك ملايين من الناس فكّروا مثلي.. إذا فكّرت في الفلسفة وفي أسباب المعرفة أو في العلوم فأنا تلميذ وسأبقى تلميذاً، لأن هناك ملايين من الناس سبقوني إلى هذا الميدان، ولهم إمكانات تفوق مئات المئات ما يمكن أن أحرزه.

كل ما يمكن لي هو أن أتعلَّم منهم، وأن أحاول أن أفهمهم. فهذا يحاول أن يفهم هايدغر، وهذا يحاول أن يفهم كلام دريدا، وهذا يحاول أن يتفهَّم شعر الشاعر سانت جون بيرس.. إلخ. إذن لم يبق لي ميدان أحسّ به أنه مفتوح لي إلا ميدان الرواية، وهذا ما يدعوني إلى تعاطيها. لذلك قلت مراراً إنه الميدان الوحيد الذي يمثل، فعلاً، ميولي الحقيقية. ربّما ما أكتبه في الرواية ليس كما يظن البعض (عن صواب أو عن خطأ، لا أدري) في مستوى ما أكتبه في الميدان الفكري ولكن أنا، شخصياً، أستلذّ بكتابة الرواية وهذا هو الأهم. وثانياً أجد نفسي حراً كأنني في بيداء أرتع دون أية قيود، وليس فوقي تاريخ أو فلسفة أو علم اجتماع يقول لابد أن تذهب في هذا الاتجاه إذا أردت أن تكون من أبناء القرن العشرين.

س ألا ترون أن السيميائي والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو محظوظ رغم هيمنة وسائل الإعلام؟ فهو استطاع أن يبيع سبعة عشر مليون نسخة.. (باع أكثر من مليوني نسخة في إيطاليا والباقي خارجها)، وتحقّق النجاح نفسه في «رقاص فوكو» (قاطعني الأستاذ العروي بقوله: إنها حققت نجاحاً أقل ممّا هو منتظر). وحسب ماقرأت، في العدد الذي خصّصته له «ماغازين ليتير» وفي بعض الصحف اليومية، إن الناس يسألونه، في الشوارع، ما إذا كان منهمكاً في كتابة رواية جديدة ويؤكدون له أنهم يترقبون صدورها بشغف شديد.

العروي: في نظري، هذه قضية هامشية لأنها صفقة تجارية، كان من الممكن ألاّ تنجح. ونجحت لأسباب عارضة، لأن أمبرتو إيكو أستاذ سيميائيات، وذهب إلى أميركا، وتعرّف على وسائل النشر الأميركية،

وفهم ما هي ميول القراء. إنهم يميليون إلى حكايات القرون الوسطى (الشيء نفسه عند جان بوران Jeanne Bourin، ورجينْ برنو Regine Pernoux.. إلخ) حيث تجد العنتريات (يمكن أن نسمّيها العنتريّات الأوروبية) سوقاً واسعة؛ لكن هل «**اسم الوردة**» ستعتبر بعد عشرين سنة كإحدى قمم الإبداع الروائي؟ هذا أمر أشك فيه وكذلك «**رقاص فوكو**». وبما أنكم طرحتم هذا السؤال تلاحظون أن إيطاليا، أيضاً، بحثت عن الموضوع، كما كان عليه الحال في فرنسا وألمانيا وإنجلترا. حين صدر كتاب لمبدوزا **الفهد** قيل إن هذا أول قصّة قوميّة وطنية بالنسبة لإيطاليا. أما الكتّاب الإيطاليون الآن فهم يبحثون عن رواية في شكل لعبة ذهنية. وهذا ماسار فيه أمبرتو إيكو، وما سار فيه دينو بوزاتي، وإيطالو كلفينو وما سار فيه، في المسرح، برندلو. وبما أن إيطاليا ليس لها مجتمع موحّد كفرنسا فليس لها، بالتالي، تقليد موحّد. بقيت مجزّأة لغوياً وثقافياً واجتماعياً. فكان الكاتب الإيطالي الذي لا يجد قارئاً إيطالياً مضطرّاً أن يكتب إلى أوروبا كلها. ولكي يتكلَّم مع أوروبا لابُدّ أن يرتفع إلى مستوى اللعبة الذهنية، وهذا بالضبط ما يفلح فيه الإيطاليون عموماً. فـ«**اسم الوردة**» هي لعبة ذهنية، أي لغز بوليسي وعوض أن يكون في القرن العشرين وضعه المؤلف في القرون السالفة، وهذه هي اللعبة. و«**رقاص فوكو**» لعبة ذهنية أخرى أكبر وأعمق لأنه بناها على حاسوب. وهي، فعلاً، مبنيّة على لعبة الحاسوب. يمكن أن نقول إن الرواية الإيطالية الحالية هي إما قصة قصيرة، كالقصة القصيرة العربية، وإما رواية مبنية على لعبة ذهنية أي فوق المجتمع والتاريخ.



لاحظ أغلب الروائيين أن روايات همنغواي الأولى «وداعاً للسلاح، ولمن تُدقّ الأجراس، والعجوز والبحر..» كانت أكثر أهميّة وجمالية من روايته الأخيرة «عبر النهر ونحو

الأشجار»، ولوحظ الشيء نفسه عن جويس فهو لم ينتج عملاً رائعاً بعد «أوليس»، من هنا سنطرح عليكم سؤالين: هل يملك الروائي مواضيع موادّ محدُّدة قد يفرغها في عمل أو أعمال معيّنة، وبالتالي يجب عليه أن يعي القواعد الأساسية للفن تتمثّل في ترك أشياء للمستقبل والتحوط من قذف كل شيء دفعة واحدة؟ هناك كثير من الروائيين والنقاد يرون أن الرواية وصلت إلى نهايتها لأنه لا يمكن قول أكثر مما قاله زولا عن الإضراب، وهمنغواي عن الشجاعة والحرب، وإليوت عن الدين. وأنه من المستحيل المضي أبعد مما ذهب إليه فلوبير في «مدام بوفاري»، ودوستويفسكي في «المقامر»، وفوكنر في «الصخب والعنف».. إلخ؟

العروي: طبعاً هذه الملاحظات هي التي تواجه، باستمرار، كل من يفكّر في فنّ الرواية بعد القرن التاسع عشر. لقد تكلم كثير عن موت الرواية، ومن الأمور الغريبة، في نظري، هي أن همنغوي كان، فعلاً، يظن أن لكل كاتب قدراً معيناً من الحكايات، ولابدّ أن يدّخرها ليستغلّها من حين إلى آخر. حين قرأتُ له أن لكل كاتب مدخَراً من الحكايات تعجبت من ذلك وقلت: كيف يحقّ ذلك؟ وخاصّة أنّني لا أعتبر الكاتب من يكتب حول قصص وحول ما أسمّيه بالموصوف، لكن هذا كان رأيه. وكثير من الناس يرون أنه انتحر بسبب ذلك، لأنه أحسّ بأنه لم يبق لديه مدخّر من الحكايات.

أنظر إلى الأشياء بنظرة مخالفة. فيما يتعلَّق بجويس. إن مشكلته أنه، منذ البداية كان يعرف أنه ليس له موضوع وطني لأنه قرّر ألاّ يكون إيرلندياً. طلّق ايرلندا وخرج منها. وعندما استقلَّت بلاده لم يرد أن

يكون إيرلندياً، واحتفظ بالجنسية البريطانية. معنى ذلك أنه كان قد تخلّى عن كل ما يمكن أن تعطيه أرض إيرلندا من مواد، تلك الموادالتي ذكرها في قصصه الأولى **Dobliners**، واضطرّ إلى أن يرتفع مباشرة إلى الإنسانية كمادة كليّة. وهذا مافعله في «**أوليس Ulysses**» وما فعله في «**Finnegans Wake**» بعد ذلك. بالنّسبة له فإن المادة الثّقافية العالمية هي مادته، وهذا ليس له حَدّ. ولذلك اهتمَّ، في النهاية، ليس، فقط، بالأفكار بل انتقل إلى اللغة، ومن اللّغة انتقل إلى المنطوق أي ما يسمعه الإنسان من كلمات تتوالى دون أن يعرف المعاني، بخاصة وأنّه قد فقَدَ حاسّة البصر وأصبح يعتمد، أساساً، على السّمع. إذن، لا أرى أن جويْس كان يمكن أنْ يجد خصاصاً فيما يتعلّق بالمضمون. على أي حال، بالنسبة لي، أميزّ، باستمرار، بين الموضوعات المحكيّة، وهي ما أسمّيه، بكلمة واحدة، خبر الآحاد، وهي الترجمة التي أعطيها لـ Anecdote أي الشيء الذي يحدث مرة. فقد كان ستندال يقول، إن مادة الروائي هي هذه الأحداث الواقعية، الأحداث التي تحدث مرّة واحدة، وهو ما أشخّصه في قصة «السلطان المنهار» (الموجودة في رواية «**الفريق**») التي يمكن أن تتحوّل إلى رواية. الشيء نفسه، يمكن أن نقوله عمّا وقع لعالم الاجتماع مع زوجته (في الرواية نفسها..) هذه هي مادة الرواية. أنا، أو أي كاتب آخر، يمكن أن نحكي قصّة من هذا النوع. هذا خبر الآحاد. المشكل أنك حين تحكي القصّة كما وقعت تكون هي، في حدّ ذاتها، قوة رمزية لأنّ الحدث الواحد لابُدّ أن يرمز إلى شيء، وإذا تركته كما هو فكأنّك تقول للقارئ: يا سيدّي إني أحكي لك قصة بسيطة جداً. ولكنها بسيطة جداً حتى تتمكن أنتَ من تأويلها على هواك وكما تريد؛ لأنها كلها مليئة رموزاً. وتلاحظون أنه كلّما كانت القصّة قصيرة كانت أكثر ترميزاً إلاّ أن هذه الرموز مقحمة فيها. إذا قرأنا قصة «السلطان المنهار» يمكن أن نجعل منها بحثاً من

سبعمئة صفحة، ولكن كل ما نريد قوله ليس فيها؛ ولا يمكن أن يكون فيها؛ فلهذا السبب أميّز بين الرواية والقصّة. أقول إن النقطة التي وصل إليها الأدب العربي هي نقطة القصة لا نقطة الرواية. نجيب محفوظ، في آخر حياته، يكتب قصة من ثلاث صفحات، ويمكن لأي ناقد أن يكتب انطلاقاً منها سبعمئة صفحة ظناً منه أن الكاتب العظيم هو من ضَمِن في تلك الصفحات تجربة ستين سنة.. أو سبعين سنة. ولكن هذا ليس صحيحاً. إذن أضع مُقابل ما أسمّيه خبر الآحاد: الموضوعَ، أي أن على الكاتب أنْ يوظّف هذه الأخبار الآحاد لهدف.. ليس بمعنى التربية والتهذيب، فأنا أظن أنني رغم كل ماقاله البعض لم أكتب رواية تربوية.. ولكن لابدّ أن يكون هناكمشروع تَدْخُل ضمنه هذه الرواية؛ ولذلك، في «**أوراق**»، أعطيت سلسلة من الحكايات التي يمكن أن تُحكى ويحكيها من أراد، لكن إذا حكيت، فقط، ماذا نفعل بها، حتى ولو تعاملنا فيها مع اللغة بكيفية من الكيفيات، إذا لم ندمجها في إطار عام هو الذي أسميه الموضوع أو البحث عن الموضوع. كيف نتعجب من ذلك كما قلت ونحن نرى الأميركان، بعد عقود وعقود، وبعد كل ما كتبوا وأبدعوا، مع ذلك يتساءلون هل لهم موضوع أم لا؟ يقولون: ما هي الرواية الأميركية؟ ؟أي تلك الرواية التي لا يَشتْمّ منها القارئ أنها رواية يمكن أن تكون لشعب آخر (روايات إنجليزية أو ألمانية أو فرنسية أو أوروبية بعامة). لا أحد يستطيع أن يقول إنه، فعلاً، كتب الرواية الوطنية، وجاء بالموضوع. لذلك، وكما ذكرت، تلك الجملة عن ثورو، في بداية القرن التاسع عشر، قبل أن يجد الأميركيون موضوعاً، كتب «**نحن أفاقيون**» أي مازلنا نعيش ونكتب كأننا إنجليز مُهاجرون في أميركا ولم نتجذر في بلادنا ولم ننحلّ في محيطنا المادي والاجتماعي، ونكتب رواية القارّة الأميركية، هذا ما قاله ثورو في ذلك التّاريخ. لا أحد، من كتّاب أميركا الكبار، يستطيع أن يقول: كتبت

الرواية الأميركية، لا ملفيل، ولا همنغواي، ولا فتزجيرالد. كل واحد حاول، في نطاق محدود؛ هذا في الشّمال وهذا في الجنوب، وهذا في الشمال الشرقي، وهذا في الغرب. لكن لا أحد استطاع أن يكتب الرواية الأميركية، إذا كان هذا صحيحاً، بالنسبة لأميركا، لِمَ لا يكون صحيحاً بالنسبة لنا؟

س رغم قصر عمر الرواية (أقل من ثلاثة قرون) فهي تمكنت، من منظور كولن ولسن، أن تغيّر ضمير العالم المتمدِّن، وأن يكون لها تأثير أقوى وأشدّ من تأثير داروين، وماركس، وفرويد في الثقافة المعاصرة، بمَ تعلّلون ذلك؟

العروي: أعلّل ذلك بشيء بسيط، وأعود إلى ما قلتُه: يعود ذلك إلى هذه الحرية التي يحسّ بها الكاتب الروائي إزاء مادته. أولاً، يجب التذكير بأن كبار الروائيين كانوا كلهم ذوي ثقافة موسوعيّة: بلزاك كان يعرف كل شيء عن العلم والفلسفة والقانون واللغة إلخ.. وهذا واضح في صفحات وصفحات من قصصه وكأنها بحوث جامعية في ميدان من الميادين. خذ مثلاً «**دونكيخوت**» لسرفانتيس فتحسّ أن الرجل له تجربة فكرية وذهنية وتاريخية وعسكرية خارقة للعادة. أما في ألمانيا فلا يوجد قصّاص أو روائي إلاّ وله معرفة موسوعية بالفلسفة والعلم ابتداءً من غوته وانتهاء بطوماس مان.. كلهم على هذا المستوى. وبما أن للقصاص ثقافة موسوعية فالرواية هي الميدان الوحيد الذي يمكن أن يوظّف فيها كل معارفه. أما في الميادين الأخرى فهناك التخصُّص، حتى ولو كنتَ صاحب ثقافة موسوعية، وتكلّمت في الفلسفة لابدّ أن تتخصّص.

لا يمكن أن تُدخِلَ، في الفلسفة، مشاكل متعلّقة بالعلم. يجب أن تتكلَّم عن العلم من منظور الفلسفة، أمّا إذاكتبت في الرواية فيمكن

لك، بكيفيّة من الكيفيات، أن توظِّف جميع المعلومات، وحينئذ تكون لديك، بالضرورة، نظرة موسوعيّة ليس، فقط، عن المجتمع الذي تنتمي إليه بل ربّما عن التّاريخ والإنسانية جمعاء. فلذلك، الروائي الكبير، في آخر الأمر، يؤثِّر في بلده وفي غير بلده رغماً عنه حين في روايته من معلومات. سأعطيكم مثالاً: يمكن للشخص أن يقرأ آلاف الكتب في الفلسفة وفي العلم وفي علم الاجتماع حول ألمانيا، ومع ذلك تتشتت آراؤه ولا يحصر المسألة الألمانية أي اللغز الألماني في أي شيء، ويمكن ألا يحسّ أن هناك لغزاً ولكن الألماني يحس أنه ألماني لنفسه. يحسّ أنه يمثّل، في نفسه، لغزاً تاريخياً: الألمان، في أوروبا، الألمان في العالم. لكن، عندما تقرأ رواية طوماس مان «**الجبل المسحور**» تجد كل الأمور واضحة.

هذه ألمانيا التي هي بين الروس والسلافيين واللاتنيين. لها جذور مجهولة من آسيا وساكنة، الآن، في قلب أوروبا، لها مطامح، ولها غرائز لا يفهمها الألمان، وتدخل في صراع بين هذا وذاك فتخرج من القصة بفهم أعمق للروح الألمانية. طبعاً إن القارئ الألماني يتعمَّق أكثر منا في ذلك. وحين يخاطبه طوماس مان يخاطب ما هو أعمق فيه: من خلف الاتجاهات السياسية، من خلف القضايا الاجتماعية والاقتصادية، من خلف العقائد الدينية، ومن خلف اللّغة يخاطب شيئاً أعمق. إن الألماني الشاب هو من بلغ من العمر ثماني عشرة سنة، ويبحث عن هويته: كيف يحق للإنسان أن يكون ألمانياً؟ لماذا أنا ألماني ولست فرنسياً؟ عندما يقرأ هذا الكتاب تنفتح له آفاق ويجد جواباً لا يجده في الشعر، لأن الشعر منفصل، يتحدّث عن دقائق معيّنة وليس فيه هذه الفسحة للتعمُّق في النفس، لا يجدها عند الفلاسفة إلا إذا كانوا يكتبون الرواية مثل طوماس مان.

٢ – ملاحظات عن تجربة الرواية العربية.

س *الأستاذ محمد برادة:* **في الانتقادات التي وجَّهتَها للرواية العربية في كتابك «الأيديولوجية العربية المعاصرة) كنت تستند إلى تصوّر مستخلَص من نماذج عالمية للرواية تبلورت بعد ممارسة طويلة.. بينما تجربة الرواية العربية لم يكن قد مضى عليها أكثر من ستين سنة.. هل تعتقد أنه بالإمكان في مجال الكتابة والفن، أن نبدأ من حيث انتهى الآخرون استناداً إلى وعي بسوسيولوجيا الأشكال والكتابة أم أن المسألة تستلزم أن تعيش كل ثقافة تجربتها لحسابها من خلال التراكم وتوفير شروط الاستقلال الذاتي للحقل الثقافي كما تمّ في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر؟**

العروي: أنا طرحت القضية من جانب آخر، يعني أن ما عبته في كتابي هو ماكان يكتبه النقاد في السّتّينات حول الإنتاج الأدبي. كانوا غير واعين بمسألة الأشكال. الآن يقال إن الكتاب الشباب تعمّقوا في

تجربة الأشكال السردية، ولكن هذا الشيء جديد. لا أقول إنه مبني على قراءة كتابي **(الأيديولوجية العربية المعاصرة)**، ولكن أقول إنه لم يكن واسع الانتشار. عندما كتبت ذلك كان الكتّاب يظنّون أن هناك شكلاً واحداً هو الشكل المتعارف عليه، وكلما تمرَّن عليه الإنسان ازداد تعمقاً فيه. وكانوا يقولون بدأت الرواية مع حسين هيكل، ثم جاء نجيب محفوظ فعمّقَها، ثم سار الشرقاوي في تعميقها كذلك.

وسيأتي يوم من الأيام مَنْ يفرضها على العالم كله. قلت ليس هكذا نشأت الرواية العالمية في أي بلد من البلدان باستثناء إنجلترا، ولكن بلزاك وهو يدرس باستمرار تجربة والترسكوت، والألمان وهم يدرسون التجربة الإنجليزية والألمانية، والروس وهم يدرسون التجربة الإيطالية، بحيث ما من بلد إلاّ وبدأ بدراسة وهضم التجارب الأخرى قبل الانطلاق، اعتماداً على هذه المكاسب النقدية، وُجدت، باستمرار (والوضع في روسيا واضح) مدارس نقدية هي التي وجَّهت الإنتاج الروائي. دور بلنسكي، في نشأة الرواية الروسية معروف، وليس بلنسكي وحده، ولكن هناك كل رؤساء المجلاّت التي كانت تَستكْتبُ هؤلاء الكتاب مثل تورجنيف، وتولستوي، ودوستويفسكي كانوا يوجّهون هذا الإنتاج، فهذا الوعي النّقدي لم يكن حاضراً في الوقت الذي كتبت الأيديولوجية العربيّة المعاصرة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن سوسيولوجيا المعرفة وسوسيولوجيا الأشكال تدفعنا إلى نوع من «المعادلة التخارجيّة» أي أنك تقول: لكي تكون هناك قصّة في المستوى المطلوب يجب أن يكون المجتمع في المستوى المطلوب، وبما أنه ليس أمامك مجتمع في هذا المستوى فروايتك ستكون في مستوى أحطّ. وإذا انطلقنا من هذه المعادلة معناه أنه يجب أن نتوقّف عن كتابة الرواية، ونقول إننا لسنا مؤهلين اجتماعياً لأن القاهرة لم تكن

في مستوى لندن أيام ديكنز، أو باريس أيام بلزاك.

فإذن هذه المادة التي كان يراها ديكنز، يومياً، في أزقة لندن، وبلزاك، في أزقة باريس، يخرج من داره فيرى هؤلاء الأشخاص الذين نراهم في **الكوميديا الإنسانية**. كذلك دوستويفسكي يخرج في أزقة بطرسبورغ ويرى شخصياته. فالأشخاص الذين نراهم في الدار البيضاء ليسوا في المستوى، فلذلك ذكرت هذه الجملة لإليوت «**نحن رجال التبن**» يعني نحن أموات قبل أن نموت. هل يمكن أن نستخرج منهم روائية أو ما أسميه بالسيروية وهو ما أترجم به مصطلح (Romanesque)؟ هذا الشيء الذي يستطيع أن يكون مادة للرواية اسميه بالسِّيرَوِيّة أي مادة لسيرة روائية. فهذا الشيء غير موجود عندنا، إذن ما هو المخرج؟ المخرجُ هو أن نجعل من المادة الروائية مادة إشكالية، ما تراه ليس هو مادة الرواية ولكن هو مادة مادة الرواية. ما تراه في الأزقة هو ما سَمَّيته بخبر الآحاد. ما نراه في **صحيفة الرأي** OPINION (ما كانت تكتبه المرحومة عائشة المكي وكنت أقرأ لها باستمرار وبشغف). هذه أخبار الآحاد. هذه هي المادة الأولية للرواية ثم بعد ذلك يأتي دور الروائي ويأخذ هذه الروايات المكتوبة ليجعل منها مادة أخرى لرواية يمكن، بدورها، أن تكون مادة لرواية أخرى.. إلى ما لا نهاية.. وبما أنكم تحللون صور الروايات، فصورة «**اليتيم**» (ط1) مأخوذة عن ماغريت (MAGRITTE). وهي باب مفتوح على باب مفتوح على باب.. غرفة لها باب ثم وراءه يوجد باب.. الصورة لم تحافظ على عدم وجود نهاية للعالم، وهو ما عَبَّرَ عنه بهذه الأبواب المفتوح بعضها على بعضها الآخر إلى ما لا نهاية.

س حَكَمْتُم على أعمال نجيب محفوظ بالسراب والتكرار وترديد الموضوعات نفسها ودغدغة توقّعات الشباب

الباحث عن مهنة ومأساة المثقَّف البورجوازي الصغير.. إلخ، وبيَّنتم أن عدم إحراز الرواية العربية جائزة نوبل، لا يعتبر حيفاً في حقّها، لأنها تجريدية وبسيطة ورتيبة وضعيفة. وها هي الرواية العربية تنال جائزة نوبل ويكون نجيب محفوظ بالذات هو الحائز عليها. هل معنى هذا أن الرواية العربيّة اقتحمت عتبات الكونية بنغماتها الخاصة؟ ألا ترون أنكم استنتجتم خلاصات قيمة ومفيدة من الأعمال الروائية التي نشرها نجيب محفوظ في مرحلة معينة؟ فمنذ السبعينيات بدأنا نعاين اعتماده على تقنيات جديدة: الانشطارية والتشذير في «يوم قتل الزعيم»، ومتح محكياته من التراث «ليالي ألف ليلة»، والرحلة «رحلة ابن فطومة»، والموروث الشعبي «ملحمة الحرافيش».. إلخ؛ ونزوعه إلى تغيير التشكيل المعماري واستيحاء الأسطورة والتراث الصوفي وبلاغة اليومي؟

العروي: هذا السؤال طرحه عليَّ رشيد العناني، وهو مترجم لأعمال محفوظ إلى الإنجليزية، فأجبته بكلمة واحدة، قلت له: أنت المترجم لنص نجيب محفوظ. لو قرأت هذا النص المترجم دون العودة إلى النص العربي، هل، في رأيك، يكون هذا النص ذا إيحاء أوسع من النص العربي أم لا؟ فاضطرّ إلى الإجابة بأن هذا صحيح. فهذا هو جوابي. أي أن الذين اعطوا نجيب محفوظ جائزة نوبل لم يقرأوه في النص الأصلي. فنجيب محفوظ لا يعير، حتى الآن، أية أهميّة إلى الوسيلة اللغوية. وفي نظري، لا يمكن لأي روائي أن يختزل مشكلة اللغة. يجب عليه أن يبدأ بها أقول دائماً إن أول جملة في رواية مارك تورين «**Huckelberry Finn**» (وهمنغواي نفسه يعتبر هذه أوّل

رواية يمكن أن تسمّى رواية أميركية) هي جميلة مليئة بالأخطاء لأن المتلفظ بها طفل زنجي أمّي. فلا يمكن أن تبدأ رواية تستحق الاعتبار بلغة الجاحظ.

س **ألا ترون أنه ابتداءً من «القاهرة الجديدة» بدأ نجيب محفوظ يهتم باللّغة وتضاريسها؟**

العروي: لا أريد أن أطيل الكلام في هذا الموضوع. طبعاً لغته ليست هي لغة طه حسين. ومع ذلك، في نظري، لا يحسّ نجيب محفوظ باللغة زيادة على أشياء أخرى. وجائزة نوبل لا تغيّر شيئاً.

س **ألا زالت الرواية العربيّة عاجزة عن استمداد واستثمار أشكال تراثية تتمتع بأهمّية كونية شاملة على نحو ماقام به، على سبيل المثال، أسترياس في «سيدي الرئيس»، وماركيز في «مئة عام من العزلة» وامبر تو إيكو في «اسم الوردة»؟ وهل مازالت الأقصوصة هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا المشتَّت والمجرَّد عن الوعي الجماعي؟**

العروي: ما قلته عن الأقصوصة هو في الواقع مبنيّ على التحليلات النقدية التي قام بها جان پول سارتر لبعض الأعمال الأدبية. قبل أن يصبح هونفسه قصّاصاً، وقبل أن يكتب قصته الغثيان، تمكّن من التوصُّل إلى التمييز بين القصة والرواية.

وأنبهكم إلى أنني كتبت صفحتين أو ثلاثاً في مجلة «أقلام» سنة 1966 حولهذه القضية: ما هي الأقصوصة؟ ليست في القِصَر أو الطول، العمل يمكن أن يكون طويلاً، ومع ذلك لا يمكن أن يصل إلى مستوى الرواية.

ومن الأمور التي أَقرَّها إما سارتر أو غيره أن قصاصاً كبيراً ككونراد يكتب أعمالاً طويلة مبنيّة علي شكل أقصوصة. ما الفرق بينها وبين غيرها من الأشكال؟ هو مسألة الزمن، فزمن الثقافة العربيّة هو زمن الأقصوصة، هذا بالنسبة للمجتمع. إن لم تكن فيه تلك السيولة وذلك الترابط بين أجزائها، لا يمكن أن تخلق ما سمَّيتُه بالسِّيرَويّة التي هي أساس الوعي الروائي، ولكن ربطتُ ذلك أيضاً بشيء آخر وهو المتعلّق باللغة العربية. لذلك قلت، مراراً، إن من يعتقد أن المقامة رواية قصيرة فهو مخطئ، لا علاقة بين المقامة وبين الرواية، ولا علاقة بين المقامة وبين الأقاصيص الروائية كتلك التي كُتِبت؛ ففي بداية قصة «**الديكاميرون**» لجيوفاني بوكاشيو و«**قصص مثالية**» لميجيل سرفانتس هناك ما يسمّى بالبيكاريسك، يمكن أن تكون هناك، تاريخياً، علاقة ما بين هذا النوع القصصي، ومايسميه فورستر بالقصص القيرواني أي قصص النزلاء الذين يذهبون من نزل إلى آخر ومن قيروان إلى آخر، ثم تعترضهم حوادث. مثلاً قصة «**جاك القدري** Jacques Le fataliste» لديدرو مبنيَّة على التركيبة نفسه تقريباً. يمكن أن تكون هناك علاقة بين ذلك وبين المقامة، ولكن المقامة، كمقامة، مبنية على التلاعب باللغة حيث إذا ما ركزنا على اللغة الكلاسيكية الفصيحة فنتيجتها هو أن العمل يأخذ صورة المقامة أي القصة القصيرة. وهذاالمشكل في نظري، لازلنا نواجهه. حين يقال إن الرواية مبنية على الزمن الرتيب، ولكن ليس بمعنى المجتمعات المتخلفة، بل الزمن المتطور على رتابة معروفة وهو زمن الأبناك. فهذه الزمنية إذا كانت هي زمنية الرواية تخلق مباشرة وطبعاً في نطاق اللغة الجامعة، اللغة التي تجمع بين جماعات متعددّة (الفرنسية في القرن التاسع عشر، والإنجليزية والروسية كذلك) أي اللغة التي تجمع بين النبيل وغير النبيل. هذا شيء غير موجود عندنا. حتى الآن لا توجد لغة جامعة، لا لغة الصحف ولا اللغة الشعبية،

وبما أنه لا توجد هذه اللغة الجامعة التي هي دم السيرورة الروائية فكيف يخلق حسّ روائي؟ يخلق، فقط، حسّ القصة القصيرة المبنيّة على المفاجأة.

في الواقع، إن القصة القصيرة هي لغة الكشف، هذا الكشف هو اللغة لأنك تحلّل اللغة وفي الأخير ينكشف لك المعنى بعد أن تكسِّرها. فالأحداث تتكسَّر وينكشف لك المعنى، أي ما كان مجهولاً. فالقَصة منذ البداية ومعروف مسبقاً مبنيّة على انفجار الشيء المكشوف. في الرواية كل شيء واضح منذ البداية ومعروف مسبقاً حين تقول المفاجأة والمغامرة في الرواية فليست هي الكشف في القصة القصيرة أو في المسرح. فالوسيلة الأساسيّة التي هي اللغة الجامعة غير موجودة؛ فلذلك، بما أنني حاولت في «**الفريق**» أن أكتب الرواية تلاحظون أنني لأول مرّة أثبت على غلافها كلمة «**رواية**». من قبل كنت أستعمل كلمة قَصّ. حاولت في «**الفريق**» أن أكتب رواية، لكن تجزئة المادة الروائية كانت على أساس تجزئة قصصية أي تجزئة القصة القصيرة. طبعاً، فإن قضية اللغة هي التي تفسرّ ازدهار الرواية في أميركا اللاّتينية. قضية اللغة مفروغ منها. هذه اللغة الجامعة موجودة منذ سرڤانتيس. حين يقال إن روايات أميركا اللاتينيّة هي من نوع الواقعية السحرية، فالواقعية موجودة وموورثة منذ قرون. فكل ماأضيف هو تطعيم هذه الواقعيّة بشيء من الخيال. أما نحن فمطالبون بخلق الواقعيّة، وفي الوقت نفسه شيء آخر غير الواقعيّة داخل الواقعية. وهذا المشكل متعلِّق باللغة والمضمون، واللغة مرتبطة بالمضمون طبعاً. ستقولون: إذا كانت هذه المسائل في الصعوبة، فأين المخرج؟ وربّما سيقال لستَ قصّاصاً بالمعنى التلقائي، لأنه لو كنتَ قصاصاً بهذا المعنى حين طرحت على نفسك كل هذه الأشياء. هذا ممكن. هذه نظرية العبقري السّاذج. وقد

قيل في ألمانيا، في بداية القرن التاسع عشر، بهذه النظرية لكن، حتى الآن، لم أرَ عندنا هذا العبقريّ الساذج.

س **ألا ترون أن الرواية ذات طبيعة توفيقية Syncrètique، وتتمتع بالقدرة على صهر المشتَّت والمفرّق والمتناقض في بوتقة واحدة. وإن كانت مجموعة من الأقاصيص فهناك لحمة تشدّ كل قصة برقاب وتلابيب الأخرى. وفي هذا الصدد أوردُ حكماً للأستاذ اليابوري، وهو موفّق فيه، بخصوص المجموعة القصصية «اشتباكات» لأمين الخمليشي، خَلُص إلى أن فسيفساء القِصَصِ القصيرة تتداخل وتتشابك فيما بينها لتشكِّل كتلة روائية؛ فكل قصة تؤدي إلى قصص أخرى وتحيل عليها. ألا ترون أن الرواية تختلف عن إطار الأقاصيص في قدرتها على التوفيق والربط والتشكيل واللّحم..؟**

العروي: أذكّركم أن هذه التقنية هي تقنية جويس في مجموعته «**أهل دوبلن** Dubliners» المبنيّة على ما أشرتم إليه. وهو هاجس كان سائداً في أواخر القرن التاسع عشر، كان عهد الرواية البلزاكية قد انتهى، بعد عشرين سنة، وجاء عهد القصة القصيرة لأسباب معيّنة، وبرز موباسان. حاول البعض، في هذه الفترة أن يوفّق بين الأمرين، فعمل جويس يدور حول سكان عاصمة إيرلندا (دبلن). فهناك قصص لعائلات معيّنة، ولكن هذه العائلات تتداخل باعتبار اللقاءات الممكنة. وفي حقيقة الأمر استعمل هذه التقنية فيما بعد في «**أوليس**» لكن على مستوى آخر، مستوى المكان وأضاف إليه مستوى الزمن، إلاَّ أن الفرق الحقيقي هو: أن هذا الجمع والتوفيق، في مثل هذه التجارب، هما بطبيعة الحال، من عمل القصّاص الذي يختار الشكل الذي يرتضيه. أما عند بلزاك أو

غيره فالرواية ككل مبنية، أيضاً، على هذه المصادفات واللقاءات ولكن في حقل موجود واقعياً ومسبقاً وهو حقل، في الوقت نفسه، طوبوغرافي. تكلَّمت، في القسم المتعلّق بأشكال التعبير في «**الأيديولوجية العربية المعاصرة**» عن الشوارع، لا الشوارع الخلفية كما ذكر عبدالرحمن الشرقاوي في روايته «**الأرض**» بل الشوارع القلبية، شوارع موجودة داخل المدينة (Grands Boulevards). ففي روايات بلزاك تحدث هذه الاتّصالات والمصادفات في الشوارع الكبرى والمقاهي الكبرى والمطاعم الكبرى ودار الأوبيرا.. لذلك قلت في «**اليتيم**» لِمَ مدينة الدار البيضاء (بالمغرب) لَمْ تكن مسرحاً لرواية؟ لأنها لا توجد فيها شوارع كبرى تكون ملتقى مشاريع الشخصيات.

أين هو الميدان أو الساحة الكبيرة على نحو ما يوجد في بطرسبوغ حيث يستلهم دوستويفسكي كثيراً من الأحداث والوقائع مما يحصل في الشوارع الطويلة (Les Perspectives) بجانب النهر. هذا معطى طوبوغرافي، وهناك معطى آخر وهو المعطى الاجتماعي الذي يكمن في السيولة الاجتماعية. هناك طبقة مسيطرة وهناك الطبقة العاملة أو المشتغلة ولكن تتجدّد كل منهما من فوق ومن تحت. فهناك يلتقي الجميع، يلتقي الكل في قلب العملية الاجتماعية. كل هذا غير موجود عندنا، وإن كان موجوداً فهو بطريقة تخطيطية، يعني مستقبلية ممكنة، وليست هي من الأمور المنجَزة منذ عقود بحيث هناك معطى جامع للقارئ والكاتب كأنهما يسبحان في بحر واحد. هذا هو الفرق الموجود بين القصة القصيرة المبنيّة على التجزئات وبين الرواية الكبرى المبنيّة على فسحة الزّمن التي تعطي الوقت للشخصيات لتتلاقى في الشوارع والمؤسسات المالية والبنكية، وفي المطاعم والمسارح.. إذا كتبت عن مراكش فهناك ساحة فسيحة، هي:«**جامع الفنا**».

س ساحة السراغنة بالبيضاء؟!

العروي: إن اللقاء في ساحة «جامع الفنا» يكون بالصدفة لكن ليست صدفة الرواية بل، محض صدفة دون أي توجّه، دون أيّ هدف، ولا ينبني عليها أي شيء. حين تصادف صديقاً في ساحة جامع الفنا ماذا يمكن أن يحدث؟ لا شركة، لا مشروع موحّد، لا كلام مفيد، بناءً على ذلك ماذا يبقى في مجتمع مجرّد من موضوع موحد؟ يبقى حلّ واحد، وهو اعتبار هذه الموصوفات ذرّات منفصلة عن تجارب متباعدة. فكل محكي (ذرة) تسرده على حدة، ثم تتصرّف فيه بكيفية واضحة، لأن هذا هو الواقع، أما إذا قلت، سأكتب على النمط البلزاكي، فإنك تكتب على نمط واقعي بكيفيّة غير واقعية. هذه هي المسألة التي طرحتها وقلت: إنها مسألة الشكل. تأخذ شكلاً مبنياً على مُسبَق اجتماعي غير موجود. فهو. في أصله، موافق للمجتمع لكن عندما تأخذه أنتَ يُصْبح غيرموافق، كيف تعود إلى الموافقة؟ بإشكالية الشكل. يعني هذا الشكل الذي تأخذه تجعله على شكل شظايا ينعكس فيها هذا المجتمع المجزَّأ وتكسّره على طريقتك الخاصة.

٣ – إضاءات على تجربة العروي الروائية والنقدية.

س: تولون أهميّة بالغة لقضية اللّغة سواء في تنظيراتكم أو في كتاباتكم الإبداعية. فأنتم، مثلاً، تؤثرون الرواية الأنجلوساكسونية لأنها توفقت في جعل القارئ يلمس حقائق الأشياء، وتعزون ذلك، وأنتم تحيلون على أعمال ط.هاردي، وفوكنر، وكونراد، وملفيل، إلى طبيعة اللغة الإنجليزية الوصفية وإلى غناها المعجمي. هل تواضع الرواية العربية راجع إلى طبيعة اللغة العربيّة؟ وما السبل، في نظركم، الكفيلة بتطويع بنياتها حتى تنفذ أكثر إلى لب الأشياء؟ وكيف يمكن للرواية أن تساهم في تبسيط اللّغة؟

العروي: قبل أن أجيب عن هذا السؤال بالضبط، وتعقيباً عما قلته عن ترجمة أعمال محفوظ. حين حاز أحد الروائيين اليابانيين على جائزة نوبل قرأت قصصه المترجمة إلى الإنجليزية والفرنسيّة. وبما أنني أعرف، بطريقة إجمالية، أن اللغة اليابانية تتّسم ببنيتها الخاصة، فهل الترجمة التي نقرأ هي ترجمة أم اقتباس؟ هذا السؤال أطرحه على نفسي باستمرار. هذا المشكل ليس مطروحاً في اللغة العربية بل كان في كل اللغات.. قرأت مؤخراً أن رواية پروست تُرجمت إلى العبرية

الحديثة؛ وكذلك روايات سيلين. العبرية لغة سامية مثل اللغة العربية.. أريد أن أعرف من الاخصائيين هل هذه ترجمة بالفعل (كما تترجم الأعمال الألمانية إلى الفرنسية والأعمال الإنجليزية إلى الفرنسية)؟ أم هي اقتباس كما نفعل نحن حين نترجم كونراد إلى العربيّة؟ إن المشكل أعمّ ممّا نتصورّ. فيما يخص اللغة العربيّة (وهذا كلام لا علاقة له بما يُقال عن الاصطلاح العلمي)، حين نقْرأ الكتب القديمة، وأكبر كاتب، لدينا، باللغة الكلاسيكية، هو الجاحظ، نجد مثلاً في «**البخلاء**» أنّ كل المفاهيم الحضارية، من مأكل ومَلْبس، كلها فارسية. حتى الكلمات عن الأزهار والأشجار كلها فارسية تقريباً. بقَدْر ما نجد اللغة العربيّة غنية بكل ما يتعلّق بالمسائل الحضارية، هي ضعيفة وفقيرة. وإَن صَحّ هذا بالنسبة للجاحظ، في الماضي، فماذا نقول نحن اليوم، ونحن أمام كلمات حضارية لا تُعدّ ولا تحصى؟! هذا بصرف النظر عن الكلمات التي يقال عنها إنها غزيرة، والمتعلّقة بالحياة البدوية، كالفرس والجمل والدِّمنة. وهي أمور لا تهمُّنا، اليوم. وإذا بقينا في مستوى اللغة الفصيحة، سننتهي، بالضرورة، إلى مستوى المقامات، أي أننا لا نصف بتلك اللغة ما نراه وإنما لا نصف إلاّ ما تتضمنه اللغة أو تستطيع التعبير عنه، حيث إن اللغة هي التي تتحكَّم في الوصف. وبما أن العربية غنية بالوجدانيات فإننا ننزلق، إذن، إلى التحليلات النفسانية. وهذا كل ما كان، في البداية عند طه حسين وغيره من الكتّاب. تبقى، عندنا ثلاثة رَوَافد: الأول هو المتعلّق بالمصطلحات العلميّة ومصطلحات الصنّاعة. والرافد الثاني يتعلّق بالكلمات الأجنبية، ماتراهُ عند نجيب محفوظ من «**فوتوي**» و«**روبْ دو شامبر**».. الرافد الثالث هو اللغة الشعبية. وحتّى لو قبلنا، باستمرار، هذهالروافد فهل يُحَلّ المشكل؟ أعطيكم مثلاً، إذن (**لاروس العربي**) فيه خمسون ألف وحدة معجميّة، أما المعجم الإنجليزي البسيط ففيه مئتا ألف كيمة،

علماً أن مجموع المفردات الإنجليزية يصل إلى سبعمئة وخمسين ألف مفردة، والمفردات الألمانية تصل إلى أربعمئة وخمسين ألف كلمة، والمفردات الفرنسية تصل إلى مئتي ألف كلمة. عندما أسمع أن الرموز الصينية المستعملة لا تتعدّى 5000 رمز فأنا أتساءل: كيف يمكن، بهذا العدد، أن يعبرّالكاتب الصيني عما يقرأ، أو يعبّر عن محيطه المعيشي؟ إن مسألة اللغة هي مسألة عامة، ومن يطرحها لا يتهجم على اللغة العربيّة لأن هذه مسألة مطروحة على الجميع. لذلك وحتى لا يقال إنني أتهجم على اللغة العربية، وإنني عاجز، ألاحظ أن المترجمين الذين يترجمون من الإنجليزية إلى الفرنسية يعترفون بالصعوبة، ويعترفون بأن الرواية الإنجليزية تكون كثيرة الإيحاءات لأسباب متعددة لأنها مكوّنة من كلمات سكسونية وجرمانية وفرنسية - لاتينية. وهذا ما يجعل اللغة في الواقع مزدوجة. كل هذه الإيحاءات الإنجليزية تنقص بخمسين في المائة (50٪) في الترجمة الفرنسيّة؛ بحيث لا يمكن أن تحكم على أسلوب همنغواي، مثلاً، في ترجمته الفرنسية. فهذه الأخيرة تُظْهِرُ رواياته بسيطة مجرّدة ولا وزن لها. أصلها الإنجليزي مليء بالإيحاءات. الجملة البسيطة تتضمَّن إيحاءات لا تتصوَّر، أعطيكم مثالاً واحداً فقط. فيما يخص العناوين، يُعَنْوِن طوماس هاردي أحد أعماله (Return of the Native) وإذا ترجمناها إلى الفرنسية (Le retur des in-digènes)أَفرغناها من كل محتوى، وإذا ترجمناها إلى العربية يمكن أن نقول: (عودة الأصيلين أو عودة المتجذِّرين)، لكن في الإنجليزية، تتضمن إيحاءات لا توجد في لغة أخرى. (THE NATIVE) أي هذا الشخص الذي خرج من البادية وقصد المدينة، وبعد تجربة في المدينة عاد إلى موطنه الأصلي، أي بعد تجربة الحضارة، عاد إلى الأصل تجربة السكسوني حين ذهب إلى العاصمة ورأى الحضارة، ورجع إلى جذوره، كل الأمور مكدَّسة ومكتظّة، في هذه العبارة، فلذلك أصبحت

بالنسبة للنقاد مفهوماً عاماً. قالوا هذا هو مفهوم فرويد وهو عودة الشيء المكبوت وعودة غير الواعي. انظر كيف أن التعبير الفنّي كان سابقاً على مفهوم علمي نفساني. وأصبحت الرواية تعتبر كتمثيل لنظرية فرويد فنّيّاً. وكذلك رواية ديكنز «Great expectations»، أي أن يقول المرء إنه غني، ولكنه غني بما سيرث، ليس عنده شيء الآن، ولكن يتوقَّع أن تتحسَّن أحواله، وأصبح، هذا المصطلح، يطبّق حالياً، على الشعوب المتخلّفة التي لها مطالب وتطلُّعات، وكأن ديكنز بوصفه حالة شخصية معروفة في إنجلترا، تنبَّأ، في الوقت نفسه، وصوّر، مسبقاً حالات عالمية لم تكن تَخْطُر على بَاله. الكاتب الروائي يبحث عن مثل هذه الإيحاءات. إنني أحاول أن أستخدم ما في اللغة العربية من تكسير وإيحاءات. أتكلم عن اسم إِمِلي أمُلي. استعمل سانت جون بيرس كلمة (Alienne) (بمعنى الأجنبية)، ولكن هذه الكلمة غير موجودة في الفرنسية، لأنها كلمة إنجليزية (Alien). أخذ هذه الكلمة وطوَّرها، في سياقات فرنسية. أنا استعملت أَلْيَاَنَةٌ وأَلْيَنَ بمعنى تركيز على تركيز (وهو لعب لغوي يستهوي الروائي لتجديد اللغة بالاقتراض والاشتقاق). هنا لا فرق بين الروائي وبين الشاعر، هذا عمل شاعر أكثر منه عمل روائي.. هذا جزء من المشكل، أما الجزء الآخر فيتعلّق بالمعاركة مع الموصوف مع ما تراه في الشّارع طبعاً. السينما تصوّر لك أشياء وأنت لابدّ أن تصفها بمفردات دقيقة مرتكزاً على تجارب فلوبير، لأن فلوبير، بانتقاده لأعمال بلزاك وستندال قال إن هذين كانا يصفان بطريقة عشوائية. يجب أن يكون الوصف أدبياً وعلمياً في آن. الوصف العلمي لأنه كان ابن طبيب أكسبته هذه المهنة الدقّة العلمية، وإلى جانب هذه الدقة هناك شيء آخر... ولا يَزْدَادُ هذا الشيء الأدبي إلا بعد أن تكون الدقة العلمية قد استوفت حقها. أين نحن من هذا؟

س *الأستاذ محمد برادة:* **نلاحظ، وفي اتجاه السؤال السابق، أن المجال النقدي بالمغرب يتوافر على تصوّرات نظرية حديثة، لكن الإنتاج الروائي يظل مشدوداً إلى التجريب دون أن يحقِّق تراكماً يستجيب حين ينتظر من الرواية في سياق مجتمعي مثل الذي نعيشه، كيف تقيّم الكتابات الروائية المغربية التي تطمح إلى قول شيء آخر غير ما تقوله الدراسات والتحليلات والخطابات الأيديولوجية؟**

العروي: أنا أعتقد أنه، من الطبيعي، أن يكون خلاف، في النظرة، بين الناقد، خاصة الجامعي، والروائي (وربما هذا الناقد نفسه يتحوّل إلى روائي). لقد سبق لي أن ذكرت الاعتبار الاجتماعي، عند وجود قرّاء بالقدر الكافي. على أيّ فالكتابة الروائية في مجتمع كالمغرب لا يمكن أن تكون إلا تجريبيّة. فالمهم هو أنه ليس عيباً أن تكون الرواية تجريبيّة ولكن العيب ألا تكون إلا تجريبيّة. يجب أن تكون تجريبيّة لهدف ما. والهدف بالطبع هو قضية الموضوع. إذا طرح فذاك، وإذا لم يُطرَح، أو طُرِح وحُكِم عليه بأنه لا حلّ له في الظروف الراهنة، يبقى العمل التجريبي محدود القيمة. وأظن أن هذا السؤال مرتبط بسؤالي السابق. إذا لم يأخذ كل كاتب مسؤولياته، بالنسبة للغة المستعملة، يبقى الحيّز القابل للتعبير الروائي محدوداً في طبقة المفكرين وقضاياهم، ولا يتجاوز ذلك إلى مجالات أخرى.

س *الأستاذ محمد برادة:* **أي أفق، يمكن أن تستثمره الرواية في المغرب الراهن؟ بعبارة: ما الذي نعتقد أن الرواية تستطيع أن تبلوره أكثر من بقية أشكال التعبير وأجناسه؟**

العروي: إذا قلت إن الهدف هو سبر وعي المغربي، فهذا، في نظري،

تعبير قاصر. إذا قلت: سبر المجتمع المغربي، فالشيء نفسه. أشعر أن للرواية دوراً مخالفاً للتعابير الأخرى. الشعر مرتبط باللغة ومبني على تكسيرها، حيث إن الشاعر العربي، حتى فيما يتعلّق بتجربة الشعر الحر سيبقى مرتبطاً بأوزان الشعر العربي لأنه يتعامل أصلاً مع هذه الأوزان أكثر مما يتعامل مع الكلمات والمفردات والتعابير. الروائي، بالطبع، غير العالِم الاجتماعي وغير العالم المدقق الذي يتكلَّم في مجتمعنا. على أي حال، لغة أجنبية، والروائي هو غير الزعيم السياسي أوالعالِم الاجتماعي..

كلّ هذه الميادين لها مفاهيمها وتعابيرها. يبقى ميدان واحد أُسمّيه ميدان السلوك، لا السلوك الواعي أو الظاهر بل ما وراء السلوك، ذلك الشيء الموروث الذي يُعبَّر عنه بشتى الوسائل في الجسم والكلمات والشعور... إلخ، ولكنه هو موروث وعلى طبقات ولا نستطيع، أبداً، أن نصل إليه طبعاً، مع العلم أن الشعوب مختلفة. وهنا أعود إلى قضية نجيب محفوظ. خيبتي مع هذا الروائي هو أنه لم يكشف لنا عن مستوى **العقدة المصرية**. لكل شعب، مهما كان تاريخه طويلاً أو قصيراً، عقدته، وكلّما كان التاريخ طويلاً كانت العقدة دفينة في النفس. عقدة الإيرانيين واضحة، ويبدو لي أنهم توصّلوا - حسب ما قرأت - إلى التعبير عنها في رواياتهم وشعرهم. الشعب المصري هو الآخر له عقدة، عقدة ليس بالمعنى النفساني أو الفرويدي. والعقدة شيء عميق داخل القلب والوجدان، نلمسها في تحليلات بعض الأجانب، بكيفية من الكيفيات. ألمس في فيلم شادي عبدالسلام «**المومياء**» نوعاً من ملامسة **العقدة** وإن لم يصل إليها. هذه العقدة لا نجدها، بالطبع، في أفلام يوسف شاهين لأنه خارج اللعبة. تكلّم نجيب محفوظ عن عدة أشياء: القاهرة الجديدة والقديمة، التراث الشّعبي ومسجد الحسين إلخ. ولكن مع ذلك

لم أجد فيه تلك العبارة المنيرة للعقدة المصرية التي أجدها عند طوماس مان. هنا أتساءل: هل هو واعٍ لهذه العقدة أم لا؟ لا أدري. إذا قال إنه ليست هناك عقدة. **فكلّ شعب له عقده**، أنا أعتبر أن هناك عقدة في المغرب أحاول أن أتلمَّس طريقي إليها. ما معنى العقدة؟ هي ما يتركه فيك التاريخ. إنك تولَد، ولكن تولَد ببرنامج موروث في ذهنك، وفي جسمك وفي فؤادك، ثم بعد ذلك تتعلَّم لغة ومسائل تربويّة. تنقش في قلبك أشياء وترى نفسك تقوم بأشياء. وكل سلوك معيّن مخالف لسلوك الآخرين في أوقات معيّنة، وتقول: من أين لي هذا؟ الروائي هو الذي يحاول أن يجد المجاز الكافي والغني. هل من حقي أن أقول ذلك؟ لمحمد خير الدين رواية تتحدث عن موضوع البركان، أنا كذلك تحدثت في روايتي «**الفريق**» عن البركان. طبعاً، أنت حاولت أن تحلّل ما وراء ما أردت أن أقوله في «**الفريق**» لأنه لو كنت واعياً بكل ما يوجد في نفسي حين كتبتُ «**الفريق**». «**الفريق**» هي بعض من محاولة الكشف عن بعض ما بداخلي ولم أصل إليه؛ فلذلك هذه مرايا أضعها أمامي. مرايا متعددة.. وشان، وعلي نور، وخميطة.. كل واحد يمثّل طريقاً.. أقول ربما هذا الطريق يفتح، لا أريد الذهاب فيه وأعود إلى آخر. أركّز، في الذهن، أن هناك عقدة ربما، قد يقال ليست هناك عقدة، ربما المغربي لا يمثِّل عقدة، أي أن تاريخ المغرب ليس من العمق لكي يترك عقدة، ولكن بما أننا مغاربة وعرب وبرابرة، وبما أننا مسلمون، فهذه الأشياء أظن أنها تشكِّل عقدة. من هو العربي، والبربري، والمغربي؟ من هو فلان؟ هذا السيد عبدالله بن كذا وكذا.. من هو..؟ قضية الاسم، كل ناقد يبحث الشخوص، عن مفهوم العجز. عجز إدريس عن إيجاد الصيغة المجازية التي تعكس ما يحسّ به من أسى، ولكنه عجز عن التعبير عن هذا الشعور كموضوع. والعجز هو الموت، وهو واضح وملموس في رواياتي.



أشرتم إلى أنّ التعبير الحقيقي الصّادق يكون، دائماً، عبر طرح ومحاكمة جذرية للأشكال، كيف ترون هذه المهمة في ضوء ما يضطلع به النقد العربي حالياً؟

العروي: عندي رأي في النقد العربي المعاصر، ربما لا يوافقني عليه الكثيرون. سأظهر وكأنني أحاكم التأثير الفكري الفرنسي، ولا حقّ لي في محاكمته. إنما اعتقادي الراسخ هو أن ما يسمّى، في فرنسا، نقداً هو في الحقيقة فلسفة اللغة أو فلسفة الكلام العادي أو فلسفة الأشكال الفنية حيث يمكن أن تدرَّس الأمور نفسها في أميركا وفي فرنسا في نطاق الفلسفة، ولا تدرَّس في نطاق النقد الأدبي. فهذا هو الذي يجعل في النقد الأدبي يأخذ الأعمال الأدبية كوسيلة للتعبير عن أفكار فلسفية فيها المهم وفيها غير المهم. ليس هذا هو ما كنت أعني بنقد الأشكال الأدبية. الأشكال الروائية ليست هي التقنيات، وليست هي الأساليب، ولكن هي ما حدّدته، بالضبط، بالرواية والقصّة والمسرح. أعطيت أمثلة. إن النّاس الذين كتبوا والذين نقدتهم في كتاباتي هم أناس لم يكونوا واعين بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي نشأت فيها هذه الأشكال: أي الرواية الطويلة، والقصة القصيرة والمسرح. عندما نفهم جذور هذه الأشكال حينئذ نوظِّفها بالنظر إلى الموضوع الذي نهدف إليه. من ثَمَّ لابدّ أن نصل إلى إبداع أشكال ربما مخضرمة بشرط أن تكون هناك مطابقة بين الشكل المختار وبين الموضوع (لا أقول الموصوف، الموصوف هو المحكي). الذي حدث هو أنني منذ مدّة طويلة كنت أعتقد أن الرواية هي فنّ منّ فنون القول، كما كان يقال، فقلت إنّ القصيدة لها جذور معيّنة مرتبطة باللغة العربيّة وبالتدوين. فالفرنسي في القرن 12، لم يكن يكتب القصيدة كما أن العربي لم يكتب تراجيديا، وإذا لم يكتب التراجيديا فلسبب معيّن. وعندما أراد العرب، بعد ذلك،

أن يكتبوا التراجيديا، على شكل مدرسي، كانت النتيجة غير مرضية. حتى لو قلنا إن تجربة نجيب محفوظ الروائية تجربة ناجحة، فالتجربة لا تنتج إلا مرة واحدة. إما أنه نجح بالنسبة للعرب جميعاً ولم تعد لنا أية إمكانات لتوظيف هذا الشكل من جديد، وإما أنه نجح، فقط، بالنسبة للمصريين. وهنا يجب البحث عن شكل آخر. الشيء نفسه فعلته أنا في «**الأيديولوجيا العربيّة المعاصرة**». لا يمكن أن ينجز إلا مرّة واحدة. لا فائدة من إعادته. المطلوب، مستقبلاً، أن كل كاتب يبدأ هذا النقد كعملية تمهيدية عند تهيئة العمل وعند قراءته للروايات الكبرى وتشبُّعه بها ودراستها. فتكون من الممهدات، ثم يبني عليها عمله بعد أن يكون قد وعى هذه الإشكالية.



ألا يمكن أن نتعامل مع رواياتكم الأولى (وخاصة الروايات الأربع التي صدرت تباعاً) بوصفها مطوّلة، لأننا نجدها تتداخل وتتشابك في كثير من الموضوعات والقضايا، وتدور أحداثها في الفضاء نفسه وتنهض على رنّة خاصة (تشخيص الإخفاق الفردي والجماعي جمالياً والاستلذاذ به)، وترتكز على الشخوص نفسها تقريباً؟ ألا ترون أنه من الأنسب أن تعطوها عنواناً واحداً على نحو «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست؟

العروي: في الواقع لم أكن أنوي، في البداية، أن تكون هذه الأعمال الأربعة متداخلة ومتشابكة أو متتالية. كنت أودّ أن أقوم، في كل عمل، بتجربة سردية معيّنة. في **الغربة** قمت بتجربة مبنيّة على التعارض على شكل مسرحي. كان الهدف في «**اليتيم**» القيام بتجربة أخرى مغايرة تماماً للأولى، وهي مبنيّة على البحث عن رنّة واحدة وعن لون يعمّ الرواية كلها. في «**الفريق**» كان الهدف كتابة رواية قريبة جداً من

الواقعيّة أو الطبيعية، فلذلك انصب اهتمامي على اللغة، وفي «**أوراق**» تجربة سردية أخرى، سيرة ذاتية دون أن تكون سيرة ذاتية، سيرة ذاتية مفجّرة من الداخل. لم ينتبه النقاد إلى دلالة أوراق. أنا لم أسمها ورقات بل سميتها أوراق لأنها مأخوذة من **كتاب الأوراق** للناقد الكلاسيكي أبي بكر محمد بن يحيى الصولي. كما كان القدماء يأخذون شاعراً فيكتبون حياته وينقدون ما كتبه ويدرجون ديوانه في الكتاب نفسه. وفي الكتاب نفسه يحلّلون الأبيات الشعرية، ويسردون حياة الشاعر. فالأصل كان هو هذا، بحيث كان تعدُّد التجارب يخصّ التعابير. وجاء الاعتماد على الشخصيات نفسها، صدفة. بما أن الهدف كان مخالفاً فلم يَبْدُ لي، من الضروري، أن ألجأ إلى أشخاص آخرين. قد يُلاحظ أن علي نور يشبه، إلى حد ما، إدريس في «**أوراق**». هذا ليس صحيحاً، لأن علي نور داخل في إطار القصة الواقعية باعتباره كاتباً ناجحاً في كتابة هذا النوع من القصص قبل أن يعترف أنه عندما يكتب عن الواقع المغربي فإنما يترجم. يترجم قصصاً كتبت قبله. لم يكن يعرف أنها كتبت، لكنه في يوم من الأيام اكتشف أن لا شيء خاص فيما يؤلف سوى الأعلام «**محمد**» عوض «**أندريه**». طبعاً، ليس هذا هو مشكل إدريس أما سرحان فهو أيضاً ليس إدريس. إدريس، طبعاً كما قلتم، هو الشخصية التي لم ترد الانخراط والمشاركة في المشروع المتعلّق بتأسيس الجمعية لأنه، في الواقع، كان قد ضاق بالأمور، وانتهى إلى الفناء طبعاً، ستقولون لي تتكلم عن هؤلاء الأشخاص كما لو كانوا حقيقيين. هذه من معطيات الصنعة الروائية. وهنا يكمن الاختلاف عن قصة «**ألف ليلة وليلة**». فحتى ذلك الشخص الذي تخترعه، أو تظن أنك تخترعه، مع أنك لا تخترعه في الواقع، لا يمكن لك أن تعرف عنه كل شيء لأنه، في مجتمعنا الحالي، إذا أردت أن تكون واقعياً لابد أن تأخذ بعين الاعتبار، وهذا أمر واقع وملموس، أن مامن شخص تراه إلا وفيه شيء غامض

باعتبار أنك نفسك غامض. ودليل الغموض أنك تكتب القصة.. لو كنت تعرف نفسك جيداً ما كتبت الرواية. وبما أن فيك جوانب غامضة وتريد أن تُنيرهَا، فلابد، عندما تأخذ المرآة لتنعكس فيها شخصيتك، أن تلك الجوانب الغامضة أو الخفية تنعكس في نفسانية الآخرين. كتبت رباعية دون أن يكون هذا مقرراً من البدء، لأن الهدف كان أساساً تجريبياً، وبما أنها تجريبية، فلا يهمّ تغيير الأشخاص. لماذا أغيّر شخصاً بآخر ما دام «شعيب» موجوداً، بجانبي. في كل رواية تنضاف أشياء جديدة، عنه لأنني أكتشف جوانب جديدة، ومع ذلك تبقى دائماً أمور غامضة.

س **سأتوقّف قليلاً عند هذه النقطة: أتشتغلون بملفّ عن كل شخصية على حدة، وترصدون صورتها وخصائصها الأخلاقية والنفسية والاجتماعية على نحو ما كان يقوم به الروائيون الكبار على نحو بلزاك، وديكنز؟ يمكن أن نتابع عبر رواياتكم مسار شخصية: كيف كان «شعيب» في «الغربة»، وكيف أصبح في «أوراق». حاولت أن أجد تناقضاً في وصف شخصية من الشخصيات فوجدت الأمور مستحكمة ومنطقية، مع العلم أن أول عمل أصدرته كان سنة 1972 وتوجد مسافة زمنية لا يمكن الاستهانة بها بين كل هذه الأعمال، فهل تشتغلون بملفات عن الشخوص؟**

العروي: نسبياً. حين أردت أن أتكلَّم عن «**عمر**» في «**الفريق**» تذكَّرت ما كتبته في **الغربة** لأنني لا أعود إلى هذا العمل، مثل ما أعود إلى «اليتيم». أعود إلى هذا العمل كثيراً لأنني أعتبر كل المقاطع مكتملة بحيث حين أقرأ مقطعاً أتلذذ به دون أن أتابع المقطع الذي يليه. لكن حين كتبت «الفريق»، وأردت توظيف شخصية «**عمر**» من جديد، حاولت أن أتذكّر ما كتبته عنه. وطبعاً، كانت في ذهني أشياء:

تزوّجه بمريم. بالمناسبة مريم هذه هي الأوروبية وليست ماريا.. ارْتُكِبتْ أخطاءٌ في فهم جنسيتها.. هذه ألاعيب الرواية.. مريم هي الأوروبية وماريا هي المغربيّة. والشيء الذي سيقتل إدريس هو ما فعلته ماريا، أياً كان إذ فعلت أشياء كثيرة. ماريا التي هاجرت المغرب وكانت تكتب له الرسائل في انتظار بزوغ مغرب جديد، ثم عادت إلى المغرب الحالي. قامت ببحث ليست مسؤولة عنه. والبحث لا ينتهي عندها. يمكن أن تكون هذه الأشياء تخيّلات ليست صحيحة. يمكن أن تكون هذه قراءة لحادث قام به شخص مريض على وشك الانهيار... ممكن ولكن هذا هو الذي وقع.

س

يقول إدريس في رواية «الغربة»: «إنما حزني على شعيب لأن التاريخ قد خانه تفتحت له آفاق، ثم انسدّت في وجهه، ولم يدر أن رَجْعَ الريح هو الذي منع زوجته أن تُصْغِيَ إلى صوته». ص.118. ويتساءل الخلوقي في حق الصباغ (شعيب) برواية «الفريق»: «أعطيت له فرصة ذهبيّة سيّب كل شيء، ودَفَنَ رأسه في ضباب الصدّيقيّة... لماذا؟»، ص. 94 - 95.

أتوقّف، فقط، عند هذين الاستشهادين لأطرح عليكم السؤال التالي: في كثير من الأحيان، حين تتحدثّون عن شعيب تبرزون أشياء ثرة وغزيرة عنه، لكن تخفون التّحدُّث عن شيء افتقده أو فرصة ضائعة وعصيّة انسابت من بين أصابعه كباسط كفيه للماء جاعلاً حياته ومساره في الشكل الذي وصفتموه في الروايات. لو افترض أنه كفل القبض على المطلوب. ما هي، في نظركم، الخطوط العريضة للإمكانات السردية؟

العروي: الفرق هو هذا، شعيب تكوّن تكويناً تقليدياً. ذهب إلى مدرسة ابن يوسف لكن لم يتعلّم على النمط القديم لأنه كان يقرأ «كامو» وغيره باللغة العربية، ثم تزوج بامرأة عصرية عابت عليه، دائماً، كونه لا يفهم اللغة الأجنبية. في الواقع هو متفهّم لكل ما هو عصري، ولكن ينقصه ذلك الشيء. فلذلك لم يتفاهم مع زوجته، ثم قام «بأعمال» أيام الحركة الوطنية، وعُيّن حارساً في السّجن. هذا كل ما أعطى لهذا الرجل المسكين. وقع له ما وقع، يوماً ما أحد السجناء هرب. لم يعرف كيف أمكن ذلك. هذه القضية موجودة في «**الغربة**»، حينئذ فُصِلَ عن عمله، فلذلك رجع إلى بلدته «الصديقية». وقبل أن يُفصل عن العمل عُرضت عليه عروض... لا ندري ما هي. ولا أريد أن أدري، ولكن أتصور، فقط، أنه عرض عليه وظيفة أو مشاركة. ومع ذلك لم يتعلّم، في المدرسة اليوسفية الكذب والبهتان، تعلَّم الصراحة. لذلك يقول الخلوقي عرضت عليه فرصة ذهبية وهو لا يدري ما هي؟ فبما أنه رجع إلى بلدته أصبح مُتَّهماً. كيف عرضنا عليه شيئاً مهمّاً ومع ذلك رفضه؟ كيف نفهم هذا؟ لو عكسنا الأمور... لو تعلّم الفرنسية... لو.. لأصبح هو إدريس ولَواجَهَ مشاكل أخرى. أما ما يقوله «أسفي، أسفي على إدريس». طبعاً، يأسف، على كل شيء، ولكن يأسف، بالخصوص، على إدريس لأن الزمن خانه. لماذا خانه؟ لو وُلِدَ في بلد لم يعرف الاستعمار، لم تُفرض عليه لغة أجنبية، ولم تُصبح فيه اللغة الأجنبية هي دليل التقدم والثقافة، لكان شخصاً آخر ولاختلفت الأمور.

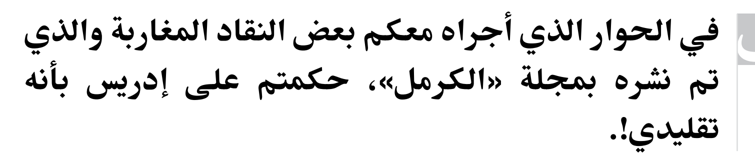


لاحظنا انحسار دور «إدريس» في رواية «الفريق» إذ انسحب من مسرح الأحداث بعد أن كتب رسالة يعلن فيها عن عدم رغبته في الانخراط في مشروع رياضي يقوم على مقوّمات تقليدية (التنابذ والعصبية والمتاجرة

بالأموات ومنطق أولاد البلاد...) فَلِمَ نأى عن أصدقائه القدامى، وتخلّى عن توجيه النصائح لهم رغم تقليدته وعدم اختلاف أفكاره كثيراً عن أفكار علي نور وسرحان؟ ألا ترون أنكم، بهذا الصنيع، قد صفيتم حساباتكم النهائية معه مرّة باستدفاعه من دائرة الأحداث (في الفريق) ومرّة بإرماسه وتشريح جثته الهامدة على سرير «بروكست» لسبر أفكاره وعواطفه في «أوراق»؟

العروي: عندي ملاحظات نقدية على هذا السؤال: لا يبدو لي أن إدريس تقليدي الاتجاه، إنما هناك تباعد بيني كَراوٍ وبين إدريس، لأن هناك من يعتبره نسخة مني. الفرق هو أنه بسبب علاقته مع شعيب منذ الصّغر يحاول أن يتفهم قدر الإمكان توجُّهات شعيب. وهذا الأخير يحاول، كذلك، وباستمرار، أن يفهم اتجاه إدريس. هذه الازدواجية (التي يمكن أن نقول إنها ازدواجية الوعي المغربي) أطرحها على مستوى التفاهم والتناغم لا على مستوى التنابذ والخصام كما يحصل حالياً دون شك. إن هذا المستوى لم يعد مطابقاً للمستوى العنيف الذي أصبح، اليوم، هو المتغلّب في كثير من البلاد العربية. ربما يكون لهذا الطرح، من هذا الجانب، صبغة تاريخية. فهناك تفاهم وتجاوب بين الشخصين، فلذلك لا أقول إنه تقليدي النزعة. لماذا؟ لأنه هو نفسه يعتبر الأفكار التي يحملها لم يخترها قساوة على نفسه، وإنما فُرِضت عليه فرضاً بسبب التربية التي تلقّاها في المدارس الأجنبية. وهذا يمثّل اتجاهاً كأنه مفروض عليه، يضع بينه وبين ما في ذهنيته مسافة. الشيء نفسه يصحّ بالنسبة لشعيب. هناك مجال يلتقيان فيه. فلذلك نجد بينهما ذلك النقاش المستمر. هذا الجانب لا يوجد عند «علي نور» ولا عند «سرحان». الأحداث التي تقع في «**الفريق**» هي قُبَيْلَ وفاة إدريس. ما وقع هو أنه

التقى بماريا واكتشف عنها ما اكتشف، زيادة على الخيبة التي وقعت له مع عائلته. تجمَّعت عليه الفواجع. حينئذ لم يبق له أي استعداد للتجاوب مع الآخرين... مات في نهاية «**اليتيم**» لكن بعد حوادث «أوراق». كيف يمكن لي أن أحييه؟ ترك أوراقاً تبيّن لنا وتكشف ما فعل. وهنا يبدأ التقييم على نحو مختلف. تقييم السارد (وهذا ما يبيّن أنه ليس هو إدريس) وتقييم شعيب. إنما الشيء الذي أركّز عليه هو أن للسارد: في آخر المطاف، عطفاً على إدريس. وشعيب هو الذي أعطى، في النهاية، لحياة إدريس مغزى، فلم يمت عبثاً. يظهر، من خلال الأوراق، أن حياة إدريس فاشلة. يعيد شعيب النظر في هذا. ويقول للسارد: رغم أنك لم تقصد إلى إعطاء حياة إدريس مغزى إيجابياً، فإنك توصلت رغماً عنك إلى ذلك. هذه هي الخلاصة التي يستنتجها شعيب. طبعاً، يستنتجها من منظوره الخاص. هل هو المنظور الصحيح؟ لكن هذا يدل في كل حال على عطف السارد على إدريس، لأنه لا يريد – رغم كل ما حصل – أن تكون النهاية نهاية بائسة. وفي هذا، ربما، حكم على تطوُّر المغرب.



س **في الحوار الذي أجراه معكم بعض النقاد المغاربة والذي تم نشره بمجلة «الكرمل»، حكمتم على إدريس بأنه تقليدي!.**

العروي: تقليدي بمعنى محدّد، لأنه، في نظري الآن، يتردَّد. نحن على مستوى الاختيارات السياسية والاجتماعية، لابدّ من الاختيار، من الفصل، والحسم، والجزم، إذ في الجزم يكون رفض كل ما هو تقليدي من جميع النواحي. من هذه الناحية لأسباب عاطفية ترتبط بالوفاء (ومسألة الوفاء ذات معنى خاص بالنسبة لشخصين أو لجميع الأشخاص)، جميع الأشخاص يعتبرون قضية الوفاء كقيم أساسية: الوفاء للماضي وللأب. من هذه الناحية فهو تقليدي. لكنه تقليدي، فقط، لكونه لا يريد أن

يحسم القضية من أصلها. وربما هذا هو سبب إخفاقه. هناك قضية تعود باستمرار وهي قضية العطف، الذي يتضمن معنى التودُّد ومحاولة تفهُّم الغير ومحاولة التقرّب منهم، وهذا موروث عندنا من سلوك الأمهات. الأمومة هي أساس العطف، والطفل المغربي يحسّ، دائماً أنه في حِمى الأم. بعد ذلك يأتي الأب، وحين يكون يتيماً (وإدريس يتيم) فالأب يكون، في الوقت نفسه، أباً وأماً. فحينئذ يعطف عليه ويظهر له العطف ولا يريد أن يصدمه... إلخ. فكذلك يرث الطفل هذه الأشياء فيما بعد ويكون في علاقات الصداقة كثير من الود والعطف بين الأشخاص حيث لا تكون المواجهة بينهم عنيفة. وهذا ما نلاحظه في المجتمع المغربي. وربما، عندما نتكلّم عن مظاهر العنف، في بعض المجتمعات العربية الأخرى، تكون هذه من الخصوصيات المغربية. إن هذا النوع من العنف بدأ يظهر، بكيفية من الكيفيات، لكنه ليس من التقاليد المغربية، رغم ما يعرف عن المغرب من «**سيبة**» وغيرها. ولكن «السيبة» نفسها كانت لها قواعد. مثلاً هؤلاء «السُيّاب» الذين حاربوا السلطان مولاي سليمان، حين انهزم جيشه، وأصبح السلطان رجلاً أعزل، فهؤلاء الثوار داروا به، وسجدوا له، وركعوا، وصاروا يقبّلونه حتى انزعج السلطان منهم. إذن، إن للسيبة قواعد معيّنة. فالنقطة التي أطرحها، هل هذا مظهر قوّة أم مظهر ضعف؟ أليس هذا من أسباب محافظة المجتمع على تقليديته، على نوع من مظاهره القديمة؟ من هذا الجانب إدريس تقليدي مثل مجتمعه. هنا لا أتكلم عن الجوانب الثابتة في النفسانية المغربية. على الأقل أحاول أن أتوصّل إليها، وهذا الجانب أعيره أهمية لأنني أعود إليه فيما يخصّ علاقة الأب والابن، وعطف الآباء على الأبناء، وعطف الأبناء على الآباء. وهو مخالف، بالطبع، حين نلاحظه في مجتمع كالمجتمع الأميركي حيث علاقة الأب والأبناء تكون، دائماً، دون حنان أو عطف. هي علاقة مواجهة وصدام، لكن المجتمع الأميركي، في الوقت نفسه،

مجتمع إنتاجي. فهل هناك علاقة أم لا؟ كون الإنسان يحسّ باستمرار أنه محميّ، ليست الحماية الجمركية التي نطالب بها، لكنه محميّ من الآفات، ألا يمنعه هذا من المغامرة؟ طبعاً لهذا علاقة بما أسمّيه مفهوم العودة، كل راجع إلى مراكش كل واحد منّا يحلم، باستمرار، بالعودة وبالتوبة. التوبة إلى النفس، التوبة إلى الضمير، التوبة إلى الجذور، إلى مراكش، حتى، بالنسبة للمغربي الذي لا علاقة له بمراكش لأن مراكش هو اسم المغرب، عاصمة المرابطين والموحِّدين والسعديين، كأنها هي الركيزة. كلنا يحلم، لكنك إذا كنت عائداً فلا تكون مكتشفاً.



نعاين في «الغربة» أن «شعيباً» أسّس فريقاً لكرة القدم سيتخلى عنه في «الفريق» ليؤسّس فريقاً جديداً لا علاقة له بالقديم. ما هو في نظركم الدَّور المحدّد لكل فريق؟

العروي: شعيب في «الغربة»، بعد عودته، أسّس فريق هواة يأتي من حين إلى حين وهو مشتغل كناظر للسّجن. هذا الفريق الأول مَرّ بأزمات، لكن شعيباً حينما فصل عن عمله، عاد نهائياً إلى الصديقيّة، فقرر أن لا يقوم بأي نشاط مفيد إلا داخلها وفي إطار عمل اجتماعي، وهو تأسيس فريق. فهذا التأسيس الثاني يصادف حلول شعيب، بصفة نهائية، في الصديقية وقراره تأسيس فريق من المحترفين. هذا التوجّه الجدّي هو الذي سيخلق له، طبعاً، متاعب لأنه سيواجه الفريق الأول بعد أن أصبح فريقاً غير فعّال.



بتأسيس هذا الفريق الجديد أثيرت زوبعة من الاتهامات حول شعيب، وأثار كذلك حفيظة السلطة والمجلس البلدي.

العروي: طبعاً، إذا أردت أن تستغني عن فريق بفريق آخر، ما هو

السبب؟ دون شك، إن هناك أغراضاً وخاصة إذا كنت تريد الاستعانة بالمحترفين، بمن يلعب في فرق أخرى، وتؤسِّس فريقاً جدِّياً وقوياً. إذن، يبدو أن لك مراميَ بعيدة. هذه من طبيعة الذهنية المغربية، البحث عن الخلفيات باستمرار.

س **سأناقش معكم هذه النقطة بإيجاز. هناك خلفيات سياسية واجتماعية وأيديولوجية تحكَّمت في تأسيس الفريق الجديد. وهو فريق ليس عادياً، كما أن الأحداث التي تقع ليست الأحداث التي تقع، عادة، احتجاجاً على هزيمة الفريق المحبوب، الشيء الذي استرعى انتباهي هو استضمام واستحضار المخزون التخييلي والقدسي في السلوك اليومي. إن الأسماء مُتَضَمّنَة لرؤيات تقليدية ومشدودة إلى العوالم السّوالف. (هذه الأيام اقرأ كتاباً لعبد الكريم غلّاب فوجدت أن زعماء الحركة الوطنية كانوا يحملون أسماء حركية تحيل على العهد الإسلامي الأول). إن الفضاء الذي تتحرّك فيه الأحداث (الزواية، والمسجد، والخلوة، والضريح، ودار العوني، والنادي) يهيمن فيه المتخيّل برموزه الدينية والخرافيّة والصوفية المختلفة ويفجّر اللاشعور الجمعي (ترديد شعارات صوفية ودينية...).**

العروي: أولاً، وهذه النقطة أساسية، إن فكرة التأسيس هذه، فكرة مجرّدة. شعيب، لو اقترح ذلك في البيضاء لكانت الأمور مختلفة. تعرف عنه أنه إنسان متواضع ومتفتح ومستقيم، ويريد الخير للجميع. وهو رجل يَحسّ بعقدة النقص، وهي أنه لا يملك الوسائل لفهم العالم الأجنبي، ولكنه، في الوقت نفسه، مكوّنٌ تكويناً تقليدياً، ثم بعد ذلك يأتي إلى

مدينة الصديقية حين فيها. فهذا الكلام الذي تتحدّثون عنه موجود ليس، فقط في الكلمات أو في الذهن، بل هو مسجّل في الأرض وفي السماء. مسجّل في الأزقة، وفي تخطيط المدينة، وفي حراس المدينة، وهي مدينة صدّيقية بُنيتْ لمحاربة الأجنبي، وتستلهم، باستمرار، هذه القوّة. فهذا الجو سيؤثِّر، طبعاً في المشروع بكامله. فيما يتعلّق بالفريق سيبقى خارج المدينة يمرّ على الأسوار وعلى النقط خارج المدينة، ولا داخلها أي بين المدينة والزاوية، ثم الملعب الذي ستجري فيه المباريات، وهو أيضاً موجود بين المدينة والزاوية. يحسّ سرحان أن بؤرة الإشعاع هي التي تنير كل هذه العملية. يحاول أن يتصل بالعوني المستور، ولا يمكن أن تتصل به دون وساطة. وهذا التأثير يكون في اتجاهين: الاتجاه المعتدل سيكون من حظ شعيب، والتأثير المفرط سيكون على النساء، سرحان، طبعاً، سيلاحظ كل هذه التطورات.



عاد سرحان إلى بلدة «الصديقية» ليموت فيها، وبدأ يشاهد ما يجري من وراء حجاب. ألا ترون أن هناك تماثلاً بينه وبين الشيخ العوني الذي قتل نفسه استعداداً لِهَتْكِ الحجاب؟

العروي: في الواقع، إن شخصية سرحان تتبلور فيما حصل له في متحف «جنيف» حيث شعر بحادث، وهذا الحادث هو الذي دفعه إلى قطع علاقته مع اليونسكو، والرجوع إلى مسقط رأسه (لاحظ فكرة الرجوع إلى الأصل والأوبة) لينهي بها حياته. لكن هذا الأمر الطبيعي والعادي، بما أنه طبيعي، يظهر للآخرين كأنه غير عادي. لماذا يرجع هذا الشخص إلى بلدته «الصديقية» بعد أن جال العالم بأكمله من لندن إلى نيويورك، فسنغافورة؟... يعود إلى «الصديقية»... هذه البلدة المهمَّشة ليدفن نفسه فيها؟ لابد أن تكون هناك خلفيات، الخلفيات

تكمن في أنه في المتحف، سمع وهو ينظر إلى لوحة ما سمع. هذه التجربة أساسية بالنسبة له. أراد أن يفهم ماذا تعني؟ قال، في نفسه، ربما يجد جواباً عن ذلك لدى الشيخ العوني. أحسّ، العوني، بأن سرحان يسأل عن شيء، فأجابه، لكنه لم يُقْنِعْهُ. فبما أن سرحان سرح في العالم، فإنه يعرف ما لا يعرفه العوني، إذ سمع ما سيقوله له العوني من غير فم العوني. وهذا شيء يجهله العوني. نعود إلى القضية نفسها، وهي أن العوني يقول شيئاً ويظن أن هذا الشيء ملك له وحده. حين يقول: الإسلام غريب، والإسلام فوق الصومعة، وأنه يرى وينتظر، ويرى ما يقع في الأودية المحيطة به، لكن هذا الكلام يقوله غيره ممن ليس مسلماً، وسمعه سرحان من الآخرين. فعندما يسمعه من جديد من فم العوني، الذي توصَّل إليه بعد أربعين سنة من التنكُّر للذات، وظن أنه اكتشف ما لم ينكشف لغيره. ويظهر، لسرحان، أنه كشف عادي لدى الجميع خارج فضاء «الصديقية». حينئذ يعود سرحان، ويندب حظه. رجع إلى مسقط رأسه- مسقط الإلهام- لتنكشف له الحقائق وليموت بعد أن يسمع ما سمع. ولكنه لم يسمع جواباً مقنعاً.. ماذا يقول الأب «**يواكيم**»، وهو غير مسلم، بصوت مسموع وحماس غير عادي؟ دين الصحراء دين الإنسان المجردّ من كل مال، المتحررّ من كل ثقل... تكون الصحراء طبيعة ولا تكون وجداناً. غير المسلم يقول هذا، ويقول يواكيم ما لا يقوله الشيخ العوني، بكيفيّة أوضح وأعمق بحيث حين يسمع كلام العوني. يقول سرحان: لماذا جئت؟ جئت لأسمع هذا الكلام؟ الصحراء في القلب، عودة إلى الشيخ العوني الذي اختفى وأخفى سرَّه، سرّ العوني كالنغمة الناقصة. بدا، يوماً، ثم اختفى وجْده... يصبح ويمسي، يحلم ويفيق، لا أمل له سوى استشعار الوجْد. سجن نفسه استحضاراً للذكرى. قتل نفسه استعداداً لهتك الحجاب.

كلمة واحدة قد ينفتح لها قلب «ذات الاسمين». يخفي ما قاله العوني. لم يُفدْ، لذلك انتهى من العوني ومن الصديقية حيث هنا نهاية الأوبة. ماذا تبقى؟ تذَكّر ذات ذات الاسمين فقال: أستطيع أن أقول الآن كلاماً، وأكتب لها. ذات الاسمين امرأة... كلمة واحدة قد ينفتح لها قلب ذات الاسمين.. لم نعش معاً، أفلا ننتظر معاً؟ من قال لك يا هذا أنها تنوي ما تنوي؟ تأمل ما تأمل؟ عجباً تريد أن تختم بما فتح به غيرك؟ يعني تريد أن تختم حياتك وتتزوج في آخر المطاف. بما يمكن أن تتفتح به حياتك. الناس يتزوجون في بداية الحياة، وسرحان، في النهاية، أراد أن يُقبل على الزواج.. يا عجباً.. إذا كان هذا ما أوحت لك به المدينة العتيقة، المدينة (الدائنة اسم مدينة من الدين (الدين لإله) بما أن المدينة دين إله، فلذلك سميت بهذا الاسم) فأحْرى أن تقيم بينكما سدّ هاجوج وماجوج. نجح الزبير، ومن نفث في أذان الزبير، أي نجح في إقناع سرحان بمغادرة المدينة. أحسّ بالفراش يهدهد كحشية مطاط فوق ماء جون ضيق، وشعر بدفء يدُبّ من وسط جسمه إلى يمين رأسه. طبعاً، سرحان، كإدريس، الآن في طريق الموت. وفي النهاية ترجح به الفراش كحشية مطاط طفت على وجه البحر في صهد صيف جاء بعد شتاء ممطر.



توقّفتم في استعمال الرياضة كرمز لتشخيص الواقع المغربي المعاصر (من 1966 إلى 1974). أقدم لكم ثلاث جمل مقتطفة من الرواية: الرياضة تربية، والرياضة جهاد، والرياضة لَهْوٌ واستلذاذ. أليست كل واحدة منها تحتضن نموذجية حضارية؟ إذا كنا نلاحظ في كتاباتكم النظرية أنكم مشدودن إلى النموذجية الألمانية، فإننا نعاين في رواياتكم استلهام كل العناصر الإيجابية والمنتجة من كل

النماذج الحضارية: هل هذا صحيح إلى حدّ ما؟

العروي: أتلاعب بمعنى الرياضة، كما تلاحظ. في الاصطلاح العربي، الرياضة الذهنية هي الرياضيات، والرياضة النفسية هي الجهاد. طبعاً، الرياضة تربية. هذا ما يقوله الصوفي. والرياضة جهاد. هذا ما يقوله الصوفي في مناسبة أخرى. الرياضة لَهْوٌ واستلذاذ كما نعاين في الملاعب الرياضية. إن شعبياً بتكوينه الديني الأصيل لا يمكن أن يعتبر الرياضة إلا بوصفها رياضة ذهنية (من هنا الكلام عن الشطرنج) ووجدانية وجسميّة؛ لأن الأمور في نفسيته لا تنفصل. حتى في رواية **الغربة** كان يفهم من الرياضة الأمور الثلاثة.

س **هناك رمزية أخرى تستخدمونها للكشف عن نفسية الشعوب وبنياتها الشعورية الغائرة والضاربة الجذور في تضاريس التاريخ البدائي. فالموسيقى ألمانية، والطرب إيطالي. الموسيقى توأمة الرياضة، والطرب علامة استفهام كبيرة جداً تغطي أفقنا الحضاري. انحياز أهل التوحيد إلى الطرب ونبذ الموسيقى، فما هي الأبعاد الدلالية لطرفي هذه الثنائية: (الطرب، والموسيقى)؟**

العروي: كان عمل سرحان منصبّاً على تسجيل كل ما يتعلّق بالموسيقى. وطبعاً كلف هو بتسجيل الموسيقى غير الأوروبية. فكان من الضروري أن تبدو له الثنائية طبيعية. الموسيقى الأوروبية مبنية على قواعد معروفة، أما الموسيقى العربية في العصر العباسي مثلاً فإننا لا نعرف عنها شيئاً. نعرف ما هو مكتوب عنها من الناحية النظرية. يبقى بجانب ذلك الطرب. الطرب، لأسباب حضارية وغيرها، مبني على التجاوب النفسي، عكس الموسيقى التي هي في ظاهرها، تجاوب ذهني. وبما أن الطرب

هو تجاوب نفسي ينتقل بسرعة للتأثير على الجسم وإلى الرقص. حين نسمع الموسيقى الألمانية فهي لا تؤثِّر فينا، يقال إنها عذبة وجميلة لكننا لا نتفهمها إلا بعد جُهْد جهيد. استوحيت هذه القضية من ملاحظة قام بها أحد الكتّاب عن تركيا. قال إن الشعب التركي حاول، بكل الوسائل، أن يلتصق بأوروبا، ولكن الشيء الوحيد الذي لم يستطع أن يجعله أوروبيا هو الموسيقى. كل الأتراك يعترفون بهذا. رغم أنهم درسوا الموسيقى الألمانية، وتدرَّبوا عليها، وكتبوا عنها فإن الأغلبية الكبيرة، حتى من المثقفين، يتجاوبون مع الموسيقى التقليدية المبنية على ما أسمّيه بالطرب. إذا أردت أن تجعل من الرياضة عملية مدروسة ومحسوبة في المجتمع «الصديقي» (الفضاء الذي تجري فيه رواياتي الأولى) لابد أن تكون بمساعدة الموسيقى. الرياضة توأمة الموسيقى وصِنْوُها، أما إذا أدخلت فيها الطرب فسيحصل التناقض. وهو التناقض الذي سيؤدي في النهاية إلى انهيار المشروع بكامله.

س في الرواية، يتغذّى الطرب، وينتعش بالصوفي؟

العروي: طبعاً. الطرب هو اقتناص الفرصة في اللعب. إذا كان اللعب مبنيّاً على اقتناص الفرصة (ما هو موجود عندنا) بطبيعة الحال لا يكون مبنياً على أشياء مرتَّبة ترتيباً علمياً.

س *الأستاذ محمد برادة:* **في رواياتك التباس يُسعف على تشخيص تشابك الأوضاع والحالات النفسية والاهتزازات التي يحدثها الانفصام الحضاري وتأخذ اللغة موحياً لاستكشاف الخبايا و«تاريخية» الكلام.. بينما تبدو دراستك صارمة متشبِّثة بمقاييس ومنطلقات نظرية لا تخلو من الوثوقية.. فأين تجد نفسك أكثر في الدراسات، أم في الروايات؟**

العروي: هذا السؤال أجبت عنه قبل قليل، وفي ظروف أخرى، وقلت إني لا أميل إلى الرواية إلا بدافع تجاوز ما يظهر من صرامة في تحليلاتي الأيديولوجية والتاريخية. وهناك مبرّر آخر. في كتاباتي الأيديولوجية أفكّر، باستمرار، فيما يفرض على الجميع القرار الذي يجب أن نتخذه؟ حين أكتب، لا أضع نفسي في موقف المثقَّف الذي يزن الأمور متباعداً عنها، بل أضع المشاكل المُلِحّة: الحضارية والاقتصادية والاجتماعية منها، التي تتطلّب الاختيار والحسم. أضع نفسي في موضع من يجب عليه الاختيار. حينئذ لا مجال للتردُّد. هل يمكن أن نتصوّر أن يكون في المواجهة الحربية مجال للتردُّد؟ وإلا فذاك ما حصل لجمال عبدالناصر. قال: كنا ننتظرهم من الشرق فأتوا من الغرب. هل هذا كلام يقوله زعيم عسكري؟ لا يمكن! يجب أن نأخذ الاحتياطات الضرورية والحسم فيها، وبما أنه تردَّد لمدة خمسة عشر يوماً فإنه خسر المعركة. المواجهة العسكرية والاقتصادية والسياسية واضحة، فأنا أتكلَّم عن هذه الأمور في البحوث الأيديولوجية والتاريخية، لا يمكن التردُّد قبل الحسم. لابدّ من مراعاة كل الإمكانات والإصغاء إلى كل الآراء، وهذا ما أقوم به في الأخير. يبقى أنه لابد في ميدان العمل من الحسم. أنا لا أطرح مسائل فلسفية، أو أطرحها، بشكل عارض، ولا أفصل فيها، لكن أقف عند مستوى التاريخ والاجتماع حيث يجب الفصل إما هذا وإما ذاك. حينئذ لا مجال للتردّد. ومادام أنه ليس هناك مجال للتردد، لابدّ من قبول شيء ورفض شيء آخر. وهذا الشيء الذي ترفضه فهو قسم منك. لابدّ أن تحسّ أن شيئاً يضيع منك، من تراثك ومن تقاليدك ومن وجدانك. فهذا الشيء الذي أخاف أنه سيضيع، لا محالة، منّي هو الذي أعود إليه وأشخّصه في الرواية. وأراه، حينئذ، بكل حرية، بل ببالغ العطف والتودُّد والحنوّ. لابدّ أن القارئ يلاحظ أن قضية الموت تهيمن على أعمالي. الموت ليس المعنى العادي بل الموت التاريخي. ليس موت الأشخاص،

بل موت المجتمع. أليس من الضروري، كما يقول المتصوِّفة، أن تموت قبل أن تموت؟ لابد أن تموت لتنتعش. أما حياة الاستمرار والذبول فهي موت. ولكم في الموت حياة.

س وهناك أحياء أموات.

العروي: نعم.

س يقول شو «إن الفنّ هو المرآة السّحرية التي تقوم بعكس الأحلام غير المرئية وتحولها إلى صورة مرئية، فأنت تستخدم المرآة لترى وجهك، وتستخدم الأعمال لرؤية روحك»، ويقول جون ستاروبنسكي: «يمكن أن نتحدّث عن الذات بمئات الطرق: في اليوميات وفي الرسائل وفي السرد الخيالي، شيئاً ما، والمسارات عبر المكرفون... لا أميل إلى هذا إلّا قليلاً ليس لأن ذاتي لا تتجشمه (فرضية يجب أخذها بعين الاعتبار) بل إنه تم والإعراب بما فيه الكفاية عن الذات وأنا أتكلم عن أشياء أخرى: جبل، ومضاءة في غابة وكتاب. هنا تبرز ذاتي أكثر مما لو اتخذتها موضوع اهتمامي». انطلاقاً من هذين القولين كيف تقيّمون العلاقة بين الرواية والمرآة. إذا كان بعض الروائيين المغاربة ينطلقون من ذواتهم للإطلالة على تجارب الآخرين، على نحو ما فعل محمد برادة في لعبة النسيان (وإن قلب الآية في الضوء الهارب إذ استشرف تجارب الآخرين ليعكس بعض الجوانب الغامضة في ذاته)، ويتماهَوْن مع شخصيّة أو مع صوت سردي لعكس صورهم الاجتماعية واللغوية. فأنتم تتخذون من الخارجي

والموضوعي وصلْة إلى الكشف عن أحلامكم وتجاربكم وعيّناتكم الأيديولوجية وتثميناتكم الاجتماعية. تعطفون على جميع الشخوص، وتعملون على عكس ذلك عبر لغاتها دون التّماهي مع أية واحدة منها، فكيف يرى الأستاذ العروي الناقدُ الايديولوجيُّ العرويَّ الكاتبَ الضمنيّ؟ وهل أنتم ممن يعبر من الحبّ إلى التاريخ، أم من التاريخ إلى الحبّ؟

العروي: أولاً، إن العبور من الحب إلى التاريخ هو الوصول إلى سنّ النّضج، أما الانتكاس من التاريخ إلى الحب فهو الصدّ عن الاخفاق الاجتماعي. ينعزل المرء فيعود إلى حياته الشخصية، ومن ثَمَّ إلى الحب.

أظن أنني مررت وطرقت الطريقين في رواياتي: مرّة من الحب إلى التاريخ، ومرّة من التاريخ إلى الحب. في روايتيَّ الأخيرتين سلكت ربّما الطريق الموجَّه من التاريخ إلى الحبّ. الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أقوله هو أنني في كتاباتي الأيديولوجية أجد بعض الصفحات (حتى في النصوص الفرنسية) التي وصل فيها التعبير إلى حَدّ الاكتناز الذي يجعلني، حين أقرؤها، الآن، أستعيد شيئاً من التفكير السابق. لكن هذا لا يكون إلا في بعض الصفحات. أما فيما يتعلَّق بالكتابات الروائية فإنني أجد نفسي، في كثير من الصفحات، حيث إنه كلما عدت إلى هذه الأعمال لأقرأها، يبدو لي وكأنني كتبتها البارحة. أستعيد كل الإحساسات. في واقع الأمر، وللنقاد رأيهم في ما أكتب، ربما يصحّ ما قاله أحد الكتاب «إني أكتب لنفسي». إذ صحّ هذا وكان مشروعاً ومقبولاً، فأنا استعيد بواسطة هذه الروايات إحساساتي السابقة. فيما يتعلّق بالمرآة فهي، طبعاً، شظايا مرايا ليست مرآة واحدة. وهذه الشظايا تعكس جوانب من النفسية المُشَتَّتة حسب ما يبدو لي. إنني أعطيت

لكل شخصية حقّها، وأنا أتجاوب، بكيفية من الكيفيات، مع الجميع. بطبيعة الحال أتجاوب مع المثقفين (إدريس، وسرحان، وعلي نور، كذلك خميطة). أتجاوب معها كثيراً. (خميطة) هذا الاسم رسخ في ذهني منذ مدة سنوات، ولا أدري أصله. حين بحثت عما يمكن أن يؤديه لفظ «خميطة» في اللغة العربية، وجدت مما تعنيه: خمطت: طابت رائحتها فهي خميطة، خمط الرجل: تكبر وغضب، خمط الفحل: هدر واضطرب، وخمط اللحم: شواه، والحمل القليل من كل شجرة، وشجر له شوك مثل السدر. الخمط: ضرب من الأراك له حمل يؤكل، ويعني به ثمر الأراك. بما كان ينعم به أهل سبأ لاتساع رزقهم وثمارهم قبل أن يُعاقبوا بالسيل لتعنُّتهم وإعراضهم بما أمر الله به. وهو المقصود في هذه الآية الكريمة «فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُم بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَى أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِّن سِدْرٍ قَلِيلٍ» فهذه أن لم تكن «**طامو**» في «**اليتيم**» فهي أختها «**طامو**». طبعاً، هي التي كانت تشتغل مع «**مدام جرمان**» التي كانت لها ممتلكات كثيرة في المغرب، واستغلتها لاستدراج بعض المغاربة، ثم رجعت إلى فرنسا بطبيعة الحال. كانت لها شبه علاقة مع إدريس في باريس، كما كانت لها مع كثير من الطلبة المغاربة علاقات، في كل شخصية الأصل واحد، والمستنسخات (كما تقولون) كثيرة...

س قرأت تعليقاً لفلوبير يقول مدام بوفاري هي أنا...

العروي: فعلاً. لكنّ الذي تكلّم عن المرآة هو ستندال. في نظره، الرواية مرآة نضعها على الطريق وتعكس كل شيء. المرآة لها مضامين صوفيّة. إن الكون مرآة تنعكس فيه أشياء كثيرة.

س قصدتم إثبات هوامش «أوراق». عاينا الشيء نفسه في كثير من الروايات. فعلى سبيل المثال جهر الروائي المصري صنع الله إبراهيم في «نجمة أغسطس» بالمراجع التي اعتمد عليها في استجماع مواد التخييل. هل هذا أسلوب آخر لكشف التّقنية؟

العروي: فيما يخصّ تقسيم المقاطع وترقيمها لاحظت أنها في «اليتيم»، في الطبعة الأولى، كانت غيرمعنونة. في واقع الأمر كل ما أقوم به الآن هو محاولات منّي للتّسهيل على القارئ، إذ كثيراً ما سمعت أن ما أكتبه لا يفهم. وأنا أجد، دائماً، صعوبة، إلى حدّ الآن أن أفهم أن «اليتيم» صعبة القراءة بالنسبة لقارئ ما. طبعاً، لا يمكن للقارئ أن يفهم في رمشة عيْن كل ما توحي به رواية ما، لكن لا يمكن للقارئ العادي أن يقرأ القصة دون أن يتساءل عن أبعادها القريبة أو البعيدة. وفي نظري إن القارئ يمكن له أن يقرأ «اليتيم» في ساعات معدودة دون عناء. إن المراجع التي أثبتها في «أوراق»كان الغرض منها تيسير المادة على القارئ وهناك ما يبرّرها. فهذا العمل، كما قلت، هو كأوراق الصّولي. هو بمثابة كتاب نقدي أو دراسة نقدية على النص. النص هو أوراق إدريس. ثم هناك دراسة نقدية لا يقوم بها شخص واحد بل شخصان: (السّارد، وشعيب). وهذا يدخل في إطار جعل القضيّة ميسّرة على القارئ. يتناقشان في ترتيب الأوراق وبيان معانيها. بناء على ذلك سيحاول كل واحد من هذين الشخصين أن يبيّن للآخر أصل ما يجده في النص. يقول له: هذا الفيلم هو كذا وكذا.. مثل هذه الإحالات أثبتها في آخر الكتاب. فالكيفية التي كتبت بها النص، وهي نص على نص، تبرر هذه العملية وليس الغرض منها شيئاً آخر.

لو كتبت القصة بكاملها كسبيكة مفرغة، دون أيّ ترقيم أو تنقيط وتقسيم،

حينئذ لا يمكن أن تُقرأ، ورغم ما أقوم به من محاولات لتسهيل المأمورية على القارئ، يُقال إن العمل صعْبٌ فما بالك لو تخلّيْتُ عنها؟

س **يقول ميلان كونديرا في بداية روايته «خفّة الكائن التي لا تحتمل»: « العودة الأبدية (Le retour eternel) فكرة يكتنفها الغموض، وبها أربَكَ نيتشه الكثيرين من الفلاسفة: أن نتصور أن كل شيء سيتكرَّر ذات يوم كما عشناه، وأن هذا التكرار بالذات سيتكرر بلا نهاية ماذا تعني هذه الخرافة المجنونة بالنسبة لكم بوصفكم فيلسوفاً. ألا ترون أن الرواية تتيح لكم استرداد تجارب سابقة كنتم تعتقدون أنها بادت واندثرت، وأن الإنسان لا يمكنه أن يسبح في النهر مرّتين؟**

العروي: حسب ما أتذكّر، وقد مرت عقود على قراءتي لنيتشه، هو نفسه يقول إن هذا هو مجرّد تصوُّر وتخيُّل (لا أقول أسطورة بل MYTHE، هذه الكلمة، ذات المعنى الأفلاطوني، كانت قد ترجمت ترجمة عجيبة جداً بـ (الرّاموز)، أي نوع من الرمز لكن في حلة مغايرة وفي صورة قصّة). كانت نيتشه يبحث عما هي الفكرة المتخيَّلة التي تكون أصعب على الذهن الإنساني. لا هي فكرة الموت، ولا الانتهاء، ولا الاندثار. فوجد هذه الفكرة عند الفلاسفة الهنود (وربّما عن طريق شوبنهاور أو غيره). إنها أصعب فكرة، من ناحية القبول لا من ناحية التصوُّر، وهي أن تعود، وتعود إلى حياتك دون تغيير. إذا كنت وزيراً أومسكيناً أو صانعاً فتصوّر أنك، الآن، لا تستطيع أن تعيش أكثر من تسع ساعات في حياتك، لابدّ لك أن تنام، بمعنى أن تموت موتاً خفيفاً لتعود من جديد في الصّباح، ومع ذلك تستثقل الحياة. فلو تصوّرت أن هذا الشيء الذي تستثقله مدة ثماني أو تسع ساعات، لو كان عليك أن تحياه وتحياه

دون نهاية، كيف ستكون حياتك؟ ربما ستقول: سأنتحر! الانتحار غير ممكن هنا، لأنه لو انتحرت ستعيش انتحارات متكرّرة، طبعاً، الهنود بنوا هذه الفكرة على أساس أن الحياة كلها سراب، وأنها شيء غير ملموس. فعندما تموت فأنت، في الواقع، تتحرّر من كل هذه الستور الخادعة. ليس الفناء نهاية شيء بل هو نهاية الحياة التعيسة والمشؤومة. كان نيتشه يقول: علامة الإنسان الجديد- الذي ترجمته بالعَلْنسان أي الإنسان الأعلى (Sur homme)- هو الدليل أنه ارتقى عن مستوى الإنسان، وهو أنه يقبل هذه الفكرة ويعيشها. وحتى لو كانت الحياة على تلك الصورة فهو يقبلها. كما قلت في «أوراق» حين كنا شباناً كنا نستلذّ بمثل هذه الأفكار. الآن، أظن أنها خيالات غير نافعة ولا أهمية لها. الآن وصلت إلى حدّ النضج. والنضج هو الحكم على التوافه بأنها توافه. تصالحت مع كثير من المفكّرين. كنت أظن وأنا شاب أنهم سطحيون على نحو أوجست كونت وديكارت... ولا يتعمَّقون في الكون، الآن انعكست الآية، وبدأت أرى في مثل هؤلاء المفكّرين أنهم هم المفكرون الحقيقيون الذين وصلوا إلى درجة النضج. ووصلوا إليه بتقليص التطلُّعات. ماذا يمكن للإنسان أن يفعل؟ يبقون في مستوى الممكن والمتاح للإنسان دون التطلُّع إلى ما وراء الممكن. يقال لنا إن نيتشه «إله» ذهب إلى الحدّ، ولكن الطفل نفسه يذهب إلى الحدّ. وعلى أي حال، من هذا الحدّ يعود.



دعنا، كما يحثّ على ذلك فورستر في كتابه الكلاسيكي السابق المتضمّن لإيحاءات جميلة، نُصغي إلى هذه الأصوات الثلاثة: إذا ما سألنا إنساناً ما: ماذا تعني الرواية بالنسبة لكم؟ سيجيب، وهو يسخر من السؤال المطروح عليه: الرواية هي الرواية. وإذا ما طرحنا السؤال نفسه

على إنسان آخر سيجيب: الرواية تحكي قصة، أحبّ القصة فقط، خذ أنت فنّك وأدبك وموسيقاك، لكن اعطني قصة جميلة وجذّابة، أريد أن تكون القصة قصة فعلاً. سيجيب الثالث: إن الرواية تحكي القصّة وبدونها ستكون شيئاً آخر فهي العمود الفقري للرواية. ما يهمّ فيها هو طريقة حكيها وتسلسلها المنطقي وإثارتها للتشويق. كيف تتعاملون مع مختلف هذه الشرائح من القراء؟ ألا تتفِّقون معنا في أن التقنيات الحديثة التي يجرِّ بها الروائيون تحول دون إمتاع القارئ بالقصة؟

العروي: فعلاً عدت إلى الكتاب فوجدت أن هذا الكلام مثبت في بداية فصل بعنوان Story. المهم فيه أن فورستر شخّص كل شخص. الشخص الأول هو الإنسان العادي، كان يسوق السيارة وسأله: ما هي القصة فأجابه القصة هي القصة، لا تسألني عن شيء آخر. والثاني هو لاعب كولف، وهو أرستقراطي لا يأخذ الأمور بجدّ. سأله: ما هي الرواية؟ قال له، هي أن تحكي قصّة وزوجتي تتفق معي في ذلك، لا تثقل سمعي بالفلسفة والموسيقى والتقنيات، أعطِني قصة فقط. ويالالأسف. وهذا هو رأيي. وهذا ما قلته لك سابقاً فيما يتعلّق بـ Anecdote أو خبر الآحاد، أترجم (fait divers بخبر الآحاد). أخذت هذه الكلمة، طبعاً، من المحدثين عندما يتكلّمون عن الأخبار سواء الآحاد أو المتواتر منها. في الأيديولوجية العربية المعارضة تحدثت عن قصتين لازلت، حتى الآن، أميل إليهما: قصة فورستر «**سفر إلى الهند** Passage to India» وقصة كونراد «**تحت أعين الغرب** Under the Western Eyes» وهو عنوان بالغ الدّلالة والإيحاء. يتكلّم عن أوروبا الشرقية وما يحدث للمهاجرين الشرقيين الهاربين من الاضطهاد السياسي، وما

يقع بينهم يقع تحت أعين الغرب. يعني ليسوا أحراراً. فلذلك قلت إن هذا العنوان هو عبارة عن كل العالم غير الغربي، عن هؤلاء العرب الذين يعيشون، الآن، في فرنسا وإنجلترا، ويتحاربون، ويتخاصمون فيما بينهم. يفعلون كل هذا تحت أعين الغرب، تحت نظر الغرب ونوره. أي أن هناك مثلثاً للضوء الهارب ولا يمكن أن تخرج عنه، لأن المعاني والمفاهيم والتراكيب كلها مختزلة في عنوان واحد. نعود إلى فورستر، فهو نفسه كتب أربع قصص،وتوقَّف لأسباب اختُلِف حولها. حين تقرأ هذه القصص تجد لها موضوعاً. موضوع Howards End يتعلّق بمن سيرث إنجلترا حين كانت إنجلترا ملكاً للطبقات الأرستقراطية. هذا ما نراه في قصص وروايات القرن التاسع عشر، ونحن الآن في بداية القرن العشرين إذ يتردَّد هذا السؤال: من سيرث إنجلترا؟ وشخّص ذلك في قضية إرث Howards End وهي ملكية لا يدري صاحبها لمن سيتركها. هناك الوارث الشرعي، الذي لا يستحقّها (الابن الارستقراطي) وهناك وريث آخر يستحقّها، لكنه ليس هو الوريث الشّرعي، (الطبقة الجديدة، البورجوازية المالية). فهذا هو الموضوع. كان من الممكن أن يكون الموضوع سهلاً، لكن الكاتب يكثر من الحوادث في قصته التي لا حصر لها، وهي مليئة بالمفاجآت والتحوُّلات والتطوُّرات. فلذلك قال: لابدَّ للرواية من قصة. ويا للأسف! إذا لاحظتم، حتى في اليتيم التي لا تزيد على مئة صفحة تحدث أشياء كثيرة (سفر، وموت، ومصادفات، ولقاءات). وهنا الفرق بين الرواية التشويقية (بوليسية أو غيرها إذ يكون المحكي مقصوداً) وبين الرواية حين تكون على مستوى آخر (الرواية الفنية حيث يكون هناك موضوع يوظّف محكيّاً). وبما أن المحكي هنا غير مقصود لذاته فلا يهم أن يقدَّم أو يؤخَّر أو يُجزَّأ. لكن إذا أخذنا «**ألف ليلة وليلة**» يمكن أن يقال الشيء نفسه. يمكن أن يقال إن القصة ليست مقصودة. إن المحكي في أي حكاية، من هذا العمل، ليس

مقصوداً. مثلاً، حين نأخذ «**حكاية تودد الجارية**»، جارية يتم اختبارها في الحديث والشعر والفلسفة فيتبيّن أنها عالمة. ما علاقة هذا بهذا؟ إذاً، هناك أشياء محكيّة ليست مقصودة. المقصود شيء آخر. ربما نقوله الآن وقول فورستر، قد قاله كل الرواة والقصاصين منذ البداية إلى الآن. وبعد التجربة الطويلة نحن نكثر، بطبيعة الحال، من التدقيقات والتفصيلات، لكي يبقى الهدف هو الهدف بحيث، مثلاً، في «**دونكيخوت**»، أنه واضح أن المحكي ليس هو المقصود. لو كان هو المقصود حين قرأه كل جيل، في كل زمن ومكان، وأعطاه، باستمرار، معنى آخر متجدّداً. هذا دليلٌ على أن هناك قصداً يحتمل معانيَ مختلفة كأنه إطار عام فيه شيء من التداخل والمرونة إلى حدّ أن كل قارئ يملؤه بما يحسّ به، وكأنه مخطّط عام (أو كتابة تلك الأفكار التي تسمّى بالكلّيّات)، ثم بعد ذلك يجد كل قارئ ما يحتاج إليه. هناك المحكي، وهناك الموضوع. وهو بمثابة شكل، بالمعنى الأفلاطوني. مفهوم كلّي ينطبق على خاصيات متعدِّدة. وكل قارئ يأتي بتلك الخاصيات التي هي في ذهنه وفؤاده، ثم يطبِّق عليها هذا المغزى العام. فكأنه يحس بشيء ويبحث عن اسم له، ثم يقرأ الروايات الكبيرة، ويجد الاسم الموافق، فيقول هذه هي النغمة المفقودة.



فيما يخصّ هذه النغمة المفقودة، عاينتُ في الحوار الذي أجراه معكم بعض النقاد المغاربة (وتَمَّ نشره في مجلة الكرمل) أنكم معجبون بعملين فنّيين: «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. هل وجدتم فيهما رنّة خاصّة؟

العروي: لقد قرأت «**قنديل أم هاشم**» في الستينات، لم أتأثر بها في كتابة «**الغربة**»، أما «**موسم الهجرة إلى الشمال**» فقرأتها بعد

الغربة في صيغتها الأولى في مجلة «حوار» والأستاذ محمد برادة هو الذي أعارني إياها. حين سلّمت «**الغربة**» إلى المطبعة كنت قد أثبت، في بدايتها، لائحة الأشخاص لكن «الطبِّيع» ضيّعها ولم أعُدْ إليها، وربّما حسناً فعل. اليوم أضيف إلى هذين العملين قصة «أديب» لطه حسين. قلت ولازلت أقول إن هذه القصص الثلاث هي التي اعترف بها كقصص ذات مغزى، إنها أولاً أعمال قصيرة تشير إلى مضمون عام ومُوحٍ لم يتحقّق في الأعمال الأخرى.

س ***الأستاذ محمد برادة:*** **هناك نقطة تحتاج، ربما، إلى مزيد من التوضيح والتحليل، وهي المتعلِّقة بكشف الروائي لعقدة شعبه. ما المقصود بالعقدة؟ وهل هناك أمثلة لروائيين حققوا ذلك؟ ألا يمكن أن نجد اختلافاً في الكشف عن تلك العقدة بين عدة روائيين ينتمون إلى الشعب نفسه وإلى الثقافة نفسها؟ ألا نخشى أن يتحوَّل ذلك الكشف عن «العقدة» إلى تفسير بمبدأ أساسي، حقيقة ثابتة، تتنافى مع سيولة الحياة وقوتها ومفاجآتها؟**

العروي: في رواية «**المراهق**» يحكي دوستويفسكي قصة شاب أنجبته امرأة من نبيل. لم يعترف به أبوه الطبيعي، وتبنّاه قنّ كان في خدمة عائلة ذلك النبيل.

هاجر النبيل من روسيا إلى أوروبا، ثم عاد منها. وتدور أحداث الرواية حول علاقات النبيل العائد إلى وطنه مع ابنه غير الشرعي، وكيف يمرّ الاثنان: الوالد، والابن من التنكّر إلى الاعتراف، ومن الكراهية إلى الحب. إلا أن تنكّر النبيل لابنه هو تنكّر المثقّف لأمه روسيا بسبب تأخُّرها المادي والثقافي، وعودته من أوروبا واعترافه بابنه هما أوبة إلى

أحضان روسيا الأرثوذكسية والتنويه بدورها في تاريخ الإنسانية.

وفي سياق الكلام على الطبقة الارستقراطية التي تخلَّت عن تقاليد روسيا السلافية، على إثر إصلاحات بتروس الأول وتلمذة روسيا لأوروبا، والتي لا يمكن أن تثوب إلى ذاتها إلا بمعانقة «الشعب»، الأقنان الأمين الأوفياء للتقاليد، تأتي الإشارة، في صفحات لم تُنشَر، إلى تولستوي.

يقول: «المؤلف المفضَّل لديّ روائي، بل هو مؤرِّخ الطبقة النبيلة، النيِّرة، الطبقة التي توجّت «فترة التلمذة في تاريخنا» كما عبّر عنها جنرال معاصر، كاتب هو الآخر. ما يعجبني عند مؤرخ النبلاء (يعني تولستوي)، أو بالأحرى عند أبطاله، هو الجمال، ذاك الجمال الذي تبحث عنه باستمرار حسب قولك. يأخذ الكاتب المذكور النبيل منذ عهد الطفولة وعهد الصبا، فيصوِّر حياته داخل أسرته، يتابع خطواته في هذه الدنيا، يصِف أول مسرّاته وأول أحزانه..، كل ذلك بأمانة لا تجحد وصدق لا يُنكَر. إنه بحقّ محلِّل النفس النبيلة. ولا يسع القارئ إلا أن يعترف أنه صادق ومحقّ، أن يعترف بذلك، وأن يغار منه. نعم يغار منه.

ما أكثر أطفال روسيا الذين يفتحون أعينهم على البشاعة والقبح، بشاعة آبائهم وقبح المحيط الذي يعيشون فيه، فيلحق أنفسهم الناشئة جرح لا يندمل أبداً! يشعرون منذ الصغر أن الحياة كلها مصادفة وفوضى واصطدام. فهؤلاء يحسدون الكاتب المذكور وأبطاله، بل يعادونهم ويمقتونهم» (غاليمار، سلسلة البلياد، 156، ص622، 623، ترجمة ع. ع.).

هكذا يميِّز دوستويفسكي بين مادته الروائية (البشاعة والتناثر) وبين مادة تولستوي (الجمال والنظام)، التمييز مبني على معطى اجتماعي بيّن: الطبقة النبيلة المسيطرة، المسيّرة، المثقَّفة من جهة، ومن جهة

أخرى طبقة الفلاحين الأقنان، قبل تحريرهم على يد النبلاء وبعده، وبإيعاز وضغط غير مباشر من أوروبا، حيث تعمّ الأمية والفقر والتعاسة، وحيث يترسَّخ الوفاء العنيد للتقاليد وللقيم الموروثة. وينتهي الوعي بهذا الاختلاف بالبحث عن أسلوب مغاير وتقنيات سردية مغايرة. لا يمكن لدوستويفسكي أن يصور البشاعة بأسلوب تولستوي النابع من تربية النبلاء، تلمذتهم لأوروبا الراقية منذ قرن ونصف، أسلوب منقوش في نفوس البشر وعلى وجه الطبيعة، في الكلام المستورد، في اللباس الأنيق، في أثاث القصور وحدائق الضّيع. يكفي الكاتب أن يتذكَّر، أن يشاهد، أن يسمع، ليعبّر عن الجمال بأسلوب جميل، عن النظام والأناقة بأسلوبٍ صقيل متوازن؛ لذا يقول دوستويفسكي أن أسلوبه «لا يُجحَد ولا يُنكر».

من أين يستقي هو، حفيد الأقنان، مثل هذا الأسلوب؟ لم يعرف من روسيا إلا الأكواخ والشوارع الخلفية، الملوَّثة بالوحل والأوساخ، كما في رواية «الجريمة والعقاب»، حتى وإن استقبل مراراً في القصور وعاش سنوات عديدة في مدن أوروبا الأنيقة؟ لابدّ أن يكون أسلوبه مكسَّراً ليعبرِّ عن واقع مُكسَّر، لابدّ أن يلجأ إلى تمثيل سردي متهافت ليصور حقيقة متنافية. حق لسارتر أن يقرر أن كل تقنية روائية مؤشِّر على عقيدة فلسفية.

حقيقة دوستويفسكي ليست في واقعيته، واقعية المحكي، فهذا مكسَّر، بشع، غير دقيق ولا محدَّد، عكس محكي تولستوي. جماليته تتفجَّر من خلال بشاعة المحكي وتناثر العبارة.

من خلال هذه المقارنة يتضح مفهوم العقدة.

ما من كاتب روسي، خلال القرن التاسع عشر، إلا وطرح على نفسه

هذا السؤال: هل كان بتروس الأول على حق عندما حوّل مسيرة الشعب السلافي في روسيا بفرض تقاليد أوروبا الغربية ومحو التقاليد المحلية العتيقة؟ كانت النتيجة الملموسة فصل الطبقة النبيلة المسيّرة عن عامة الشعب الروسي. فنشأ انفصام في المجتمع وفي النفوس. هذه النقطة دُرِسَت من كل جوانبها عند المؤرخين والفلاسفة وعلماء الاجتماع، داخل روسيا وخارجها. فهي موجودة بكيفية أو بأخرى عند جميع كبار المؤلفين الروس، وضمنهم تولستوي (انظر شخصية ليفن في «آنّا كرينينا»). لكن رغم إجماع الكتّاب على طرحها وتمثلها، منذ أن طرحها بوشكين في «يوجين أونجين»، فإننا نميِّز، كما رأينا، صورتها عند هذا الكاتب وصورتها عند ذاك. لا يمكن أن نفهم، أن نتذوَّق، أي عمل أدبي روسي، يعود إلى القرن الماضي، دون التعمُّق فيها، لكنها لا تكون أبداً المرجع الأساس عن الحكم على قيمة العمل الفني. فهي شرط وجود لا شرط قيمة.

وهنا يأتي مفهوم الغموض والالتباس.

مع أن العقدة معروفة للجميع، فإن ما يهمُّنا فنّياً عند هذا الكتاب أو ذاك هو قدرته على «تلبيسها»، أي التوجُّه إليها، والبقاء دون إدراكها، من سبلٌ غير مطروقة ومن خلال ستور وغشاوات. أسلوب تولستوي واضح شفاف، هل يعني هذا أن لا التباس في موقفه؟ لو كان هذا صحيحاً حين عاش عيشة بائسة انتهت بشبه انتحار. تقرأ «آنّا كرينينا»، وتشعر أنك تلمس الحياة لمساً، بدون أدنى حاجز. تقرأ وتقول: هذه هي الحياة، هذا هو الجمال. هذا هو التعبير.. ثم تتمعَّن في شخصية ليفن فتتبيّن لك مواطن الغموض والتداخل والالتباس. مواقف دوستويفسكي من أوروبا، من الكثلكة، من المستقبل، معروفة. عبّر عنها بصراحة وصرامة في مقالاته وفي رواياته.

يقول الأب للابن في «**المراهق**»: «هل ذهبت لأوروبا لكي تحييني؟ إنك خاطئ. ذهبت إليها لأدفنها دفناً... ابني، يا ابني، كنت في أوروبا، أنا الروسي، الأوروبي الوحيد» (المرجع نفسه).

ماذا يعنينا اليوم من هذا الكلام؟ نقرؤه عند كبار وصغار الصحافيين المعاصرين لدوستويفسكي. ما يعنينا اليوم هو التّمثيل والتّشخيص، الأسلوب والتّركيب، بكلمة واحدة: المجاز.

العقدة عامة. لا يكون الكاتب الروسي في القرن التاسع عشر، روسياً إلا إذا وعاها. ومع ذلك واجب كل كاتب أن يتميَّزَ، أي أن تكون له مرآة خاصة به- وهي عينه- تنعكس فيها تلك **العقدة**. فيصف ما ينعكس في عينه بالفعل، ولا يكتفي بترديد ما يسمع وما يقرأ.

وهذا الانعكاس، وهو الفكرة أو المضمون، واحد بالنسبة للكاتب الواحد. الفكرة نفسها نجدها في كل روايات دوستويفسكي، لكن ما يميِّز عملاً عن آخر، والتميز مطلوب بل محتّم، هو في خصوصية الأمثولة الموظّفة، والأمثولة هي تطويع خبر الآحاد.

في «**المراهق**»: ابن غير شرعي يتصالح مع أبيه بعد نبذ وقطيعة، في الإخوة كارمازوف»: ابن يقتل أباه، في «المعتوه»: رجل يريد أن يتخلَّق بأخلاق المسيح في مجتمع فقد الإيمان، في الجريمة والعقاب: طالب يحاكم ثقافته «المستوردة»، ويثوب إلى نفسه.. هذه أماثيل، مجازات مختلفة إلى فكرة واحدة: كيف الوفاء لروسيا - الأم؟

ما يؤخذ على النقد الحديث، بخاصة المتأثر بالتيارات الفرنسية، هو تيهه في التقنيات، في تفاصيل المجازات، مع نسيان الفكرة التي وظّفت تلك المجازات لتبيانها. قد تكون الفكرة معروفة ومبتذلة، فتبدو وكأنها

لا تستحقّ أن تُذكَر، لكنها هي أساس الشعور ومحرِّك الخيال، هي التي تضمن للكاتب استمرارية القراء. من منا، نحن العرب، يقدم على الغطس في بحر دوستويفسكي لو لم نشعر بكيفية أو بأخرى، أن عقدته قريبة من وجداننا؟

ليست أزمة الرواية في كونها أصبحت معقَّدة، غارقة في التقنيات، مزاحمة من لدن وسائل الإعلام الجديدة، إلخ... الأزمة هي في كون الكتّاب أصبحوا مجرّد خطاطين، لا يلتفتون إلى الأفكار، لا يبحثون عن أسس المعضلات، أصبحوا يتهيبون تلمُّس **العقدة**، أية عقدة، ظناً منهم أن ذلك يحرِّرهم من المسبقات، من قيود المضمون، بعد التجارب «الاشتراكية» و«الانتمائية» البائسة. لنأخذ مثلاً آخر لنبرهن على خطأ هذا الموقف:

يقال إن بروست اخترع أسلوباً جديداً في البناء الروائي وكسّر النمط البلزاكي. كل هذا صحيح، لكنه يأتي كنتيجة لا كأصل وسبب.

الأصل عند بروست أنه فكّر طويلاً في إشكالية فرنسية ثابتة منذ بداية العهد الحديث وربما قبل ذلك. بقي وفياً لعقدة فرنسية. ما هي علاقة الطبقة الارستقراطية، صاحبة السلطة والنفوذ، بالطبقة الوسطى صاحبة الثقافة والتدبير؟ معروف أن هزائم فرنسا منذ القرن السادس عشر (الحروب الدينية) تعود إلى هذه الثنائية. ومعظم الزدب الفرنسي يدور حولها. لذلك استقى ماركس فكرة صراع الطبقات من المؤرخين والكتاب الفرنسيين، باعترافه هو وباعتراف إنجلز (انظر كتاباته حول بلزاك وأوجين سو). نجد **العقدة** واضحة جلية في قلب مؤلفات سان سيمون، وموليير، وماريفو، وبلزاك وستاندال، إلخ. أوضح بروست نفسه كل هذا في كتاب «ضد سانت بوف Contre Sainte-Beuve»، ولم

يفعل في صفحات كثيرة من مطوَّلته سوى تقليد أسلوب هؤلاء الكتّاب. ما يميزه عن أقرانه هو أنه تمعَّن في القضية، تمثَّلها بحذافيرها، ووضع لها حدّاً. عندما يقال إن شاعر الزمن، فذلك لأنه اكتشف أن **العقدة** انحلّت نسبياً بفوز طبقة على الأخرى: انحلَّت الاستقراطية، ولم تمت، واستمرَّت البورجوازية دون أن تحافظ عن هويتها. في نهاية النهاية، عندما يعود الزمن إلى بَدْئه، تكون جلبرت Gilberte ابنة سوان، الغني اليهودي الألماني الأصل، وأودت Odette المرأة الحرّة، خليلة الأغنياء، قد أصبحت أميرة غرامانت وحلَّت محلّ سليلة أسرة نبيلة يعود أصلها إلى الحروب الصليبية. إن الراوي، في مطوَّلة بروست هو مؤرِّخ هذا التطوُّر، مشاهد الفصل الأخير من تراجيديا، أو كوميديا، دامت قروناً وقروناً. أخفق سان سيمون، صاحب المذكّرات الشهيرة عن حكم لويس الرابع عشر، في محاولته توقيف التطوُّر. غالب التاريخ، فغلبه هذا الأخير بقوة المال والثقافة (وهو ما يمثله سوان ابن وكيل بورصة ومثمِّن الأعمال الفنية). والإبداعات التقنية المعزوة لبروست هي في الواقع ناتجة عن إرادة التعبير عن التراجيديا والكوميديا في سياق روائي. الراوي يحلّ محلّ الكورس عن المأساة الإغريقية إلا أنه راو عصري مُطّلع على البحوث العلمية حول البصريات وحول الذاكرة. من يقرأ قسماً فقط من المطولة، **حب سوان** مثلاً، يعتبر أن بروست متخصص في التحليل النفساني، فلا يرى الجانب الاجتماعي (أي الكوميديا الاجتماعية) المهيمن على القسم الأكبر. أما الجانب الجنسي الذي يكره الكلام عنه، فهو داخل أيضاً في نطاق تصوير انحطاط الطبقة الارستقراطية وانحرافها عن تقاليد الرجولة والمروءة.

بروست عظيم لا لأنه قطع الصلة مع ماضي الرواية، بل بالعكس، لأنه بقي وفيّاً للعقدة التي ما فتئ كتّاب فرنسا يحومون حولها، كما

أن دوستويفسكي عظيم، في مستواه، لأنه عَمَّقَ العبارة عن **العقدة** التقليدية الروسية ونوّعها.

قيمة هذا وذاك، قيمتهما العالمية ليست في التعبير عن **العقدة** فقط، لأن هذه خاصة بشعب وبأمّة، وليست في الابتكارات التقنية، لأن هذه تابعة للعقدة ومرتبطة بها، وإنما تأتي من إيحاء الوسائل المجازية، المستعملة في كل عمل على حدة، للتعبير عن عقدة جماعية منعكسة في ذات فردية، ما أسماه سيلين (Céline) بالنغمة الخاصة .(ma petite musique)

في الختام أود أن أوضِّح جانباً من هذا القول: **لا** يتوجَّب على القارئ أن يفهم منه أن **العقدة**، إذا كانت واضحة، مدرَكة مسبقاً، تصبح عقبة على طريق الإبداع. قد تكون معروفة على مستوى العقل، من المقروء والمسموع، ومع ذلك **لا** تكون مسلّمة في الوجدان، ومن هذه المقابلة ينشأ داعي الإبداع.

نجد بين باكورات أعمال دوستويفسكي قصة بعنوان «الظل أو الرجل المزدوج Le double». هذا العمل يدلّ منذ البداية على إرادة إشكالية. ما كان بديهياً عند أنصار أوروبا وعند أعدائها جعله دوستويفسكي غامضاً، ملتبساً، إشكالياً. لا رواية بدون غموض وإشكال، إذ هي رحلة استكشافية بالنسبة للكاتب قبل القارئ. لا تكون رحلة موفَّقة إلا إذا كانت مفتوحة على المجهول. لو كنت مع «**إدريس**» ضد «**شعيب**»، أو مع هذا ضد ذاك حين اخترت أن أقصّ على نفسي الحكايات، أستلذّ بها وأستدرج النوم عند الأرق.

الخطر بالنسبة لأي كاتب هو الاستبعاد قبل الاستشكال.

أديب طه حسين هو المثقّف المغترب، المتردِّد بين النبوغ والجنون،

الذي يخفق في كل مساعيه فلا ينفع نفسه، ولا ينفع أمته. أَوَ ليس لأنه أديب وأديب فقط؟ مأساة مصر التاريخية من خلال ميل ثقافي ونفساني. **قنديل أم هاشم** يبرئ مرضاً عجز عن معالجته الطب الحديث لأن زيت القنديل محلّي والطلب الحديث مستورد، لكن هل القنديل مشكاة؟ مأساة أمة من خلال سوء تأويل لتجربة صحيحة. هجرة الطيب صالح هي طلاق المثقَّف لأرضه الخلاء وشعبه البائس... مجازات أقل شمولاً واتِّساعاً من مجازات دوستويفسكي، ربما بسبب اللغة المكتنزة بأغراض شعراء البديع، أو بسبب ندرة القراء، وبخاصة جمهور النساء، أو بسبب عدم التخصُّص، إلخ، لكنها مع ذلك مجازات إلى التفكير وإلى الرغبة. أصحابها يفكِّرون لأنهم يتألّمون، يطّلعون لأنهم يبحثون، يكتبون لأنهم مدعوّون إلى التمثيل والتعبير. ليسوا «صنائعيين». إنهم يخدمون اللغة والفكر، يستلذّون بذكرياتهم وأحاسيسهم وهمومهم. فتلذّ للقرّاء محاورتهم ومجاراتهم.

متى يكثرون؟



عَبدالله العروي:
من التاريخ إلى الحُبّ

إن قراءة حوار «من التاريخ إلى الحُبّ» فرصة للإنصات إلى مفكّر عربي كبير برهن على نفاذ البصيرة، وبعد النظر والجرأة في النقد، وترجيح التحليل العقلاني والتاريخي. وإذا كانت عطاءاته في مجال الفكر والتاريخ والتحليل السياسي لا تحتاج إلى تعريف، فإن إسهامه في الإبداع الروائي والتنظير له، يستحق أيضاً الاهتمام والمناقشة؛ لأن الأستاذ العروي ليس من المفكرين المكتفين بالانغلاق داخل حرم المصطلحات والمفاهيم والأنساق، بل هو مدرك لأهمية الفن والأدب في التعبير عن وجود الإنسان وصورته في عالم اليوم.

